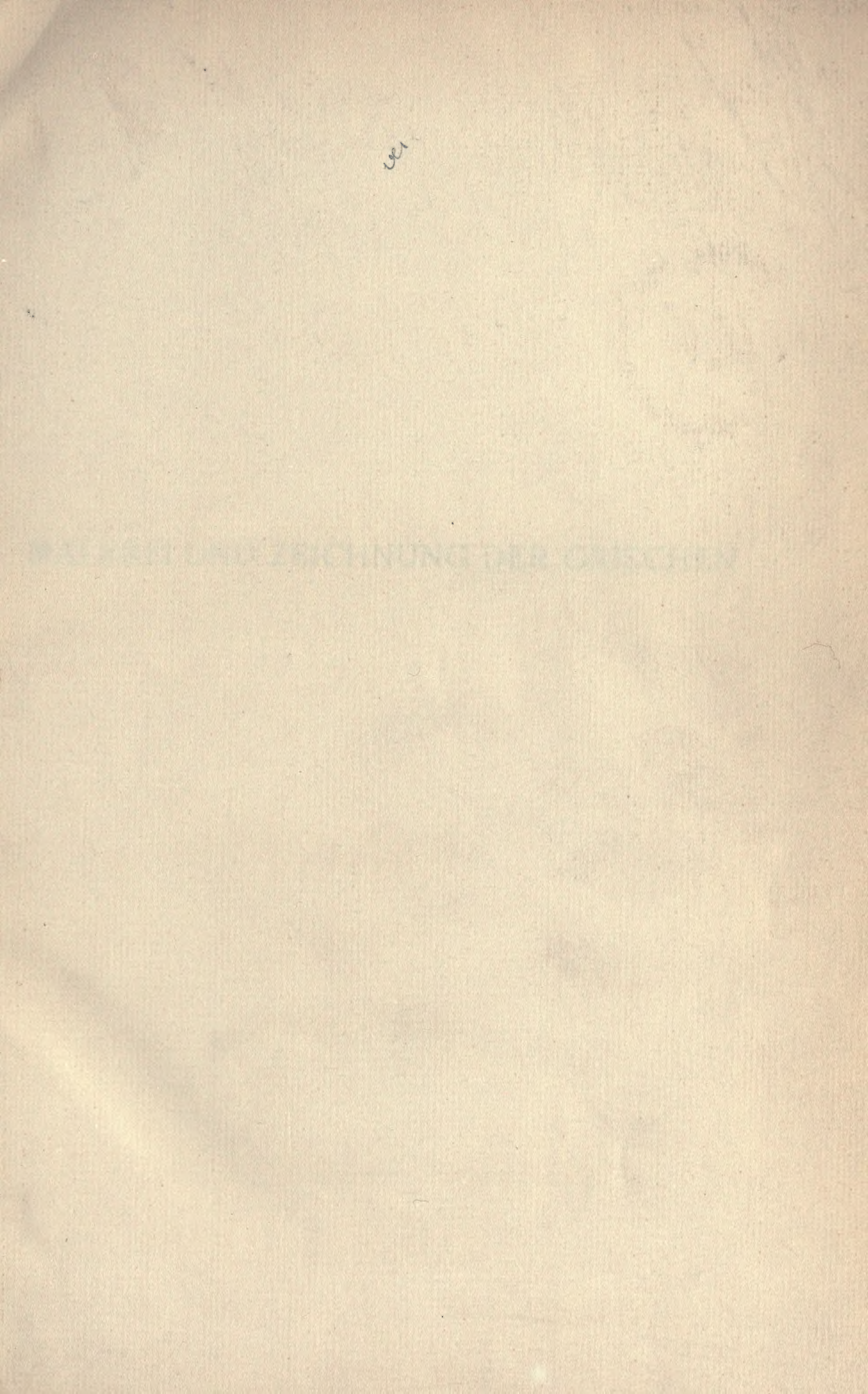
ERNST PFUHL

EREI UND ZEICHNUNG

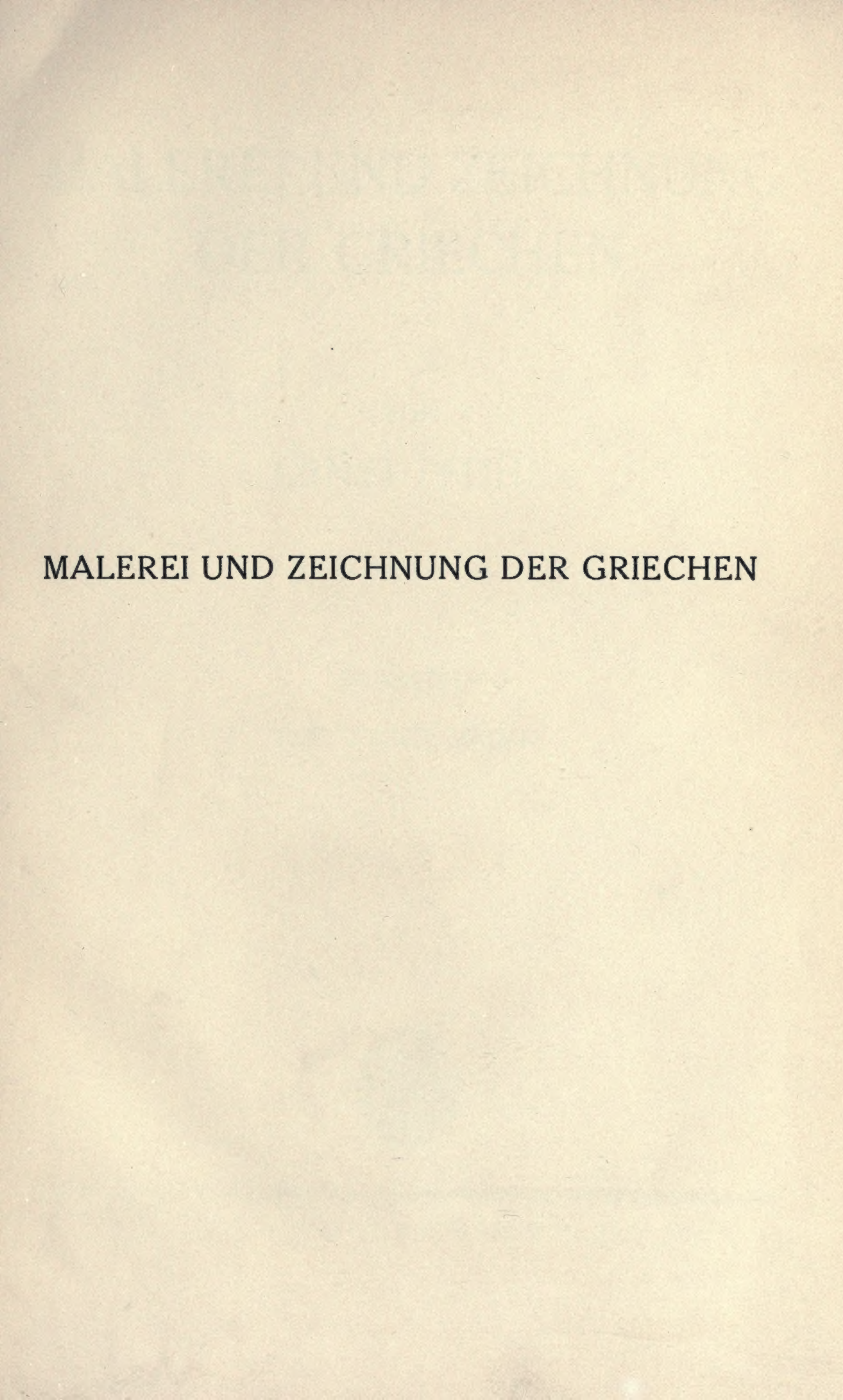
DER GRIECHEN

II. BAND









MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN



MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN

VON

ERNST PFUHL

II. BAND

TEXT ZWEITE HÄLFTE



MÜNCHEN / F. BRUCKMANN A.-G. / 1923

Made in Germany

DRITTES BUCH

Die erste klassische Epoche

I: Allgemeines

Jede Epochenteilung durchschneidet Fäden einer lebendigen Entwicklung, in der alles Frucht und alles Same ist, und oft liegt eine lange Zeit des Überganges und selbst der Ermüdung zwischen zwei Epochen von entschiedener Eigenart. Aber die Entwicklung kann sich in kritischen Zeiten auch so rasch vollziehen, daß wir sie als eine Wendung empfinden und das Gleichnis von der aus der Schale brechenden Frucht brauchen oder gar den Eindruck haben, daß hier ein Neues von außen her eingreife. Für die Griechen traf im Jahre 480 beides zusammen. Freilich nicht in dem Sinne, daß ihnen entscheidende Kulturelemente von außen zugegangen wären; denn eben standen sie im Begriffe, den Schritt zu tun, der sie endgültig über alle anderen Völker emporheben und der Welt ein unerhörtes Neues von ewigem Werte bringen sollte. Wohl aber insofern, als die Bedrohung ihres unabhängigen Daseins durch die Perser das Volk bis ins Innerste erschütterte, alle Lebenskräfte aufs äußerste spannte und zu der naiven Lebensfreude des Archaismus wie mit einem Schlag einen tiefen Ernst treten ließ. Aischylos kämpfte bei Salamis mit, Sophokles tanzte als Knabe im Siegesreigen, Euripides soll am Tage der Schlacht geboren sein: so drückten die Griechen ihr Gefühl für den Zusammenhang anschaulich aus. Aischylos hatte schon bei Marathon mitgekämpft und er blieb ein Kämpfer, auch nachdem er dies Erleben in seinen Persern geformt hatte; auch die herbe Größe der Orestie ist noch von dem gleichen Ringen erfüllt wie der Prometheus. Sophokles verkörpert das Glück des gesicherten Sieges; die Kräfte sind bei ihm im Gleichgewichte, der herben Größe ist die reine Schönheit gefolgt, noch groß und einfach und erfüllt von innerem Feuer, aber doch vor allem harmonisch, formenklar und formenreich. § 543

Bis hierher laufen die Wege von Dichtung und bildender Kunst im Rahmen einer Gesamtkultur von höchster Einheitlichkeit so dicht nebeneinander wie nie zuvor; ihre klassische Höhe und klassische Einfachheit sind gleich. Mit Euripides beginnt die Spaltung, weniger eine Zersetzung als eine Differenzierung im Rahmen der nicht mehr einfachen Kultur, beschattet von dem Erlebnis des unseligen Bruderkrieges, tief erregt von der Sophistik, deren „auf das Individuum gelenktes Interesse die Hellenen bis aufs Mark erschüttert hat“; Parallelen bestehen noch genug, aber es ist nicht mehr die eine große Parallele. Der Eros endlich, der im Vereine mit Dionysos das 4. Jahrh. beherrscht wie die Staatsgötter Zeus und Athena das 5., äußert sich gewiß gleich bei Platon, Menander, Praxiteles; aber wie fern stehen einander dennoch das Denken Platons, die süße Schönheit des Praxiteles und die graziöse Alltagsdichtung des Menander! Erst damals war auch der letzte Rest archaischer Urwüchsigkeit und Drastik, die wir bei Aristophanes bis ins 4. Jahrh. hinein nachleben sehen, in der großen Literatur erloschen; der Nachhall dieses religiös-sozialen Archaismus in der bildenden Kunst ist nur schwach und provinziell: Karikaturen der böotischen Kabirionkeramik und unteritalische Phlyakenvasen. Abb. 613 ff., 804 f. (803)

Den Begriff des Klassischen bei den Griechen allgemein zu erörtern, kann nicht Aufgabe einer auf Malerei und Zeichnung beschränkten Darstellung sein; denn die klassische große § 544

Malerei ist verloren und die gleichzeitige Vasenmalerei ist nur noch ein bescheidenes Handwerk neben Plastik und Architektur, deren klassische Werke uns erhalten sind. Nur auf einen allgemeinen Zug sei noch hingewiesen. Selbst wer jeden Kunstsinnes bar ist, muß an rein äußerlichen Kennzeichen sehen, wie ernst und einfach die Griechen zur Zeit der Perserkriege wurden, wie sie sich auf sich selbst besannen und ihren Gegensatz zum Orient betonten. Es ist oft gesagt worden, daß die zierlichen reichen Gewänder und die künstlichen Haartrachten, die im 6. Jahrh. aus Jonien nach Hellas gekommen waren, nun wieder verschwanden; man empfand die altheimische Einfachheit jetzt nicht mehr als bäuerlich und roh, sondern als würdig gegenüber dem asiatischen Putz. Wie die Griechen die weibisch weißen Körper der voll bekleideten persischen Gefangenen im Vergleiche mit ihren sonnengebräunten Athletenleibern verlachten, so lehnten sie jetzt das feine bunt geblümte Linnen, das künstlich gekräuselte, goldgeschmückte Haar ab und ließen den heimischen derben Wollstoff und schlicht natürliche Haartrachten zu Ehren kommen.

Die attische Plastik zeigt uns einen ähnlichen Vorgang auf höherer Stufe schon vor dieser allgemeinen Bewegung; der Sinn für einfach natürliche und monumentale Form ging ihr trotz des starken Eindruckes, den die technisch und stilistisch raffinierte, zum Teil geradezu manieristische jonische Marmorkunst in Athen machte, nicht verloren; die besten Meister übernahmen nur, was ihnen diente, um dem eigenen Kunstwollen einen reicheren und reiferen Ausdruck zu geben. In Sparta, dessen eigene Kunstblüte altdädalidisch war, liegt keine ähnliche Entwicklung vor, aber auch dort ist es mit der jonischen Herrlichkeit plötzlich zu Ende. In dem kunstreichen Gebiete von Argos und Korinth vollends entstanden die plastischen Gegenstücke zum dorischen Tempel, dieser eigensten Schöpfung des helladischen Geistes: die vollendeten Formen der nackten Athletenstatue und der weiblichen Gewandgestalt von strenger Einfachheit und reinstem Rhythmus. All diese Statuen blicken ernst darein, als ob die Griechen in den Zeiten der Persernot das Lächeln verlernt hätten, diesen echt archaischen Ausdruck des Lebens und der Lebensfreude; noch von Perikles sagt Plutarch, daß ihn niemand lachen sah. Die Zeiten der jugendlichen Heiterkeit eines liebenswürdigen Naturvolkes waren für Hellas endgültig vorüber; das Volk war erwacht zum Bewußtsein einer Reife, neben deren innerer Freiheit und Größe alle Errungenschaften des einst so bewunderten Orients verblaßten; mit tiefem Ernst trug es die Würde der schicksalschwersten geistigen Schöpfung, die die Welt gesehen hat. —

§ 545 So gewaltig der Umschwung war, der nach 480 einsetzte, so vollständig die griechische Kunst im nächsten Menschenalter ihr Wesen wandelte, es war doch kein Bruch, sondern Entwicklung, wenn auch vielfach eine Entwicklung in Gegensätzen; aber diese Gegensätze lagen bereits in der archaischen Kunst vor. Schon in der oben erwähnten altattischen Plastik lagen Keime des klassischen Stiles, die in ihrem Gegensatze zum jonischen Manierismus nicht verkümmerten, sondern erstarkten. Das bedeutet mehr, als wenn wir in den reifsten vorpersischen Werken wie dem blonden Jünglingskopf oder der Kore des Euthydikos Vorläufer der Skulpturen des olympischen Zeustempels und selbst des Parthenon erkennen; denn dies sind nur Zeugnisse eines Ineinandergreifens benachbarter Epochen wie es sich in vereinzeltem frühem Auftreten des Neuen und noch mehr in langem Nachleben des Alten häufig findet. Der Gegensatz zwischen Naturbeobachtung und Stilisierung, den beiden Polen, zwischen welchen der Lebensstrom aller bildenden Kunst fließt, ist im Archaismus zunächst nicht so scharf und bewußt wie etwa der zwischen einfach monumentaler und zierlich dekorativer Bildung; denn die Entwicklungsstufe bedingt ein so bedeutendes Maaß von unfreiwilliger Stilisierung, daß es sich lange nur um ein schrittweises Eintragen von Naturbeobachtungen in die stark ideographischen, d. h. mehr aus der Vorstellung als aus der Anschauung entwickelten Grundtypen handelt; die ornamentalen, dekorativen, motivischen und darstellerischen Bindungen wurden gelockert. Erst im reifen Archaismus entstand jener beim schwarzfigurigen Manierismus und beim rotfigurigen Peithinosstil besprochene Konflikt zwischen der überkommenen, stark ornamentalen Stilisierung und dem Streben nach schlichter Wiedergabe der Erscheinung. Im allgemeinen Gange der Entwicklung mußte der am alten hängende Manierismus schon deshalb unterliegen, weil das mächtig gewachsene Können sich nicht von morsch gewordenen Banden fesseln ließ. Aber die griechischen Künstler wußten oder vielmehr fühlten besser als die Nachbeter einer die

wahre Meinung des Aristoteles in ihr Gegenteil verkehrenden Deutung, daß Kunst nicht Nachahmung sondern Schöpfung ist und über der Natur steht: alles leidenschaftliche Streben nach Wahrheit und Ausdruck führte doch schließlich zu einem Stile von reinster Schönheit und höchster Harmonie.

Nicht nur für die attische, sondern auch für die peloponnesische Kunst bedeutet die perikleische Zeit eine Erfüllung, die zugleich Höhe und Abschluß ist. Der Parthenon ist das letzte ganz große Gesamtwerk der griechischen Kunst, im Doryphoros hat Polyklet „den Rhythmos des Manneskörpers rein dargestellt". Was folgt, ist nicht mehr Schöpfung von gleicher Ursprünglichkeit und gleicher Höhe, nicht nur im 5. Jahrh., wo der Stil zur Manier wurde, in der Nikebalustrade trotz all ihrer Schönheit so gut wie im Diadumenos, sondern auch im 4. Jahrh. Die wie Euripides stark psychologisch gewordene Kunst, das Pathos des Skopas, die Stimmung des Praxiteles ist gewiß durch neue Versenkung in die Natur ebenso befruchtet wie die reine Plastik des Lysipp und jetzt erst wurde die Malerei Herrin aller Mittel wie die Plastik schon hundert Jahre früher; es ist notwendige und wertvollste Entwicklung und die Entwicklung stand nicht still bis zum Laokoon und bis ins Mittelalter, aber es ist nicht mehr das eine Große, das Europa zu Europa gemacht hat. Dies liegt beschlossen in der Pentekontaetie, dem halben Jahrhundert zwischen Salamis und dem Peloponnesischen Krieg. In der zweiten Hälfte dieses Zeitraumes, von der Mitte des Jahrhunderts an, ist die reine Harmonie erreicht; Phidias oder, vorsichtig gesprochen, der Parthenon, und Polyklet sind die künstlerischen Eponyme der perikleischen Zeit. Noch von Ringen erfüllt ist die Zeit der herben Größe, das Menschenalter nach den Perserkriegen, während dessen Kimon der erste Bürger von Athen war. Wir folgen mehr dem Urteile der Alten als eigenem Wissen, wenn wir den Maler Polygnot zum Eponymen dieses hohen und ausdruckstarken, in den Skulpturen des olympischen Zeustempels am monumentalsten vertretenen Stiles machen. In ihm hat das doppelte Streben nach Wahrheit und Schönheit sich noch nicht in einer höheren Harmonie vereinigt; neben erhabener Größe und Einfachheit von Form und Ausdruck steht oft unvermittelt die naturalistische Studie, neben der reinen Typik die individuellste Charakteristik. Selbst in Vasenbildern finden sich Köpfe von packender Bildnishaftigkeit, während später sogar das Bildnis des Perikles sich in die ideale Typik fügte.

Abb. 498 ff.

Abb. 496

Wer will, mag darin schon ein Zuviel sehen, wenn es auch der reinste Ausdruck dessen ist, was Plutarch von Perikles berichtet: wir entnehmen seinen Worten, daß Perikles den Kunststil seiner Zeit in sich verkörperte. Wirklich stritten schon seine Zeitgenossen darüber, ob das Hochmut und Ehrgeiz oder berechtigter Ausdruck eines edlen Geistes sei. Echt griechisch nennt *Julius Lange* mit Recht die Meinung des Zenon, der riet, man solle nur den gleichen Ehrgeiz zeigen, denn die Aneignung der äußeren Form des Guten ziehe unvermerkt die Lust und die Gewohnheit dazu nach sich. Aber auch die Gegner vertraten ein gutes Recht: das des bewegten immer neuen Lebens, das sich nicht in festen Formen binden läßt, selbst wenn es die der edlen Einfalt und stillen Größe sind. Dem „großen Euphemismus" der Selbstdarstellung des attischen Volkes im Parthenonfriese folgte die harte Wirklichkeit des Peloponnesischen Krieges und die seelische Erschütterung durch die Sophistik; der perikleische Stil konnte nicht der Ausdruck einer neuen, wild erregten und innerlich zerrissenen Zeit bleiben. Die Dichtkunst ging voran: Euripides. Die Malerei scheint ihr, wenn die Alten uns recht berichten, im geistigen Ausdrucke rascher gefolgt zu sein als die Plastik, von der man nur ungern sagt, daß ihr Stil allmählich zur Manier wurde; denn dies Ausleben in dem rauschend bewegten reichen Stil der phidiasischen Schule, der Weg von den Parthenongiebeln zur Nikebalustrade, ist so voller Schönheit, daß man gern übersieht, wie sich die Kunst hier von der Natur entfernt, mit der sie im perikleischen Stil eine ideale Verbindung eingegangen war. Damit war aber der Kreislauf erfüllt und der schon am Ende des archaischen Stiles beobachtete manieristische Konflikt erneuert: es bedurfte eines neuen Bundes mit der Natur, um einen neuen Stil zu schaffen. Die Übergangszeit ist lang, als ob sich darin die Erschöpfung des Peloponnesischen Krieges zeige; aber die Epochenteilung um die Wende des 5. und 4. Jahrh. besteht ebenso zu Recht wie die vor dem entscheidungsvollen Umschwunge nach den Perserkriegen.

II: Die Kleinkunst

A: Die Keramik

1: Überblick

§ 546 Bei der Behandlung des strengen rotfigurigen Stiles war schon oft vom klassischen Stil die Rede und in den systematischen Abschnitten über die Technik, über Formen, Verzierungsweise und Ornamentik sind die Entwicklungslinien gleich bis zum Ende der Vasenmalerei verfolgt worden, um die Wandlungen des Formgefühles bis herab zum Einzelkolben der Palmette, den Wechsel und die Schwankungen des tektonischen und dekorativen Empfindens und Wollens in ihrem großen Zusammenhange zu zeigen. Die Verzahnung der Epochen, Vorklänge des Klassischen, Nachleben des Archaischen sind oft bemerkt worden; ehe wir jedoch darauf eingehen, bedarf es einer allgemeinen Betrachtung. Wir beginnen mit einer grundlegenden Feststellung, die freilich kein einladender Spruch am Eingang einer neuen Epoche ist. Keine Schönheit, keine Bedeutung so manchen klassischen Vasenbildes darf darüber täuschen, daß die Vasenmalerei im klassischen Stile nicht mehr die Rolle spielt wie im archaischen. Kurz gesagt: in den besten Werken des strengen rotfigurigen Stiles haben wir die archaische Schönheit selbst, in denen des klassischen rotfigurigen Stiles dagegen nur noch einen Abglanz der klassischen Schönheit. Es gehört zum Wesen des klassischen Stiles, daß die dekorative Kleinkunst nicht mehr ebenbürtig, sondern als bescheidenes Handwerk neben den hohen Werken der großen Kunst steht, und für die Vasenmalerei im besonderen wurden Technik und dekorative Aufgabe jetzt zur Fessel. Die der Relieflinie natürliche, so ungemein dekorative Einfachheit und Schärfe der Linienführung, die der dekorativen Aufgabe so wohl entsprechende allgemeine Flächenhaftigkeit des Archaismus waren mit dem Fortschritte zu völlig freier Zeichnung nur noch in immer engeren Grenzen vereinbar; und wenn die archaische große Malerei zwar eine farbige Zeichnung, aber eben doch eine Zeichnung war, so begann sich jetzt eine eigentliche Malerei zu entwickeln.

Mit ihr als solcher zu wetteifern war dem rotfigurigen Stile durch seine Technik von vornherein verwehrt; nur leichte Schattierungen konnte er in geringem Umfang übernehmen und auch darin tat er schon zuviel, wenn er über die archaischen Ansätze dazu hinausging und die Faltentiefen damit füllte. (Abb. 529 ff.) Selbst die Maler der weißen Lekythen, die bald auf jede Verwendung von Firnis in den Bildern verzichteten, sind in richtigem Stilgefühle nur ausnahmsweise der freien Malerei gefolgt; in der Regel beschränkten auch sie sich auf eine farbige Zeichnung. Dabei waren sie dann freilich frei von den technischen und teilweise auch von den dekorativen Bindungen des rotfigurigen Stiles und man hat sie deshalb als eigentliche Künstler den Handwerkern der Firnistechnik gegenübergestellt. Daran ist etwas Wahres, obwohl Aristophanes entschieden anderer Meinung war und obwohl zum mindesten anfangs die gleichen Maler beide Techniken übten; aber der Satz bedarf starker Einschränkungen. Es ist doch nur ein Abglanz, wenn auch ein ungetrübter Abglanz der großen Kunst, den uns diese Werke der untersten Stufe der Malerei vermitteln. Und wenn den besten von ihnen ein Vorrang vor den Werken des klassischen rotfigurigen Stiles gebühren mag, so gilt dies nicht für den Vergleich mit dem strengen rotfigurigen Stile; denn dessen beste Meister sind echte Künstler und stehen der großen Kunst ihrer Zeit näher als die besten Maler klassischer Grablekythen. Aber das liegt an den allgemeinen Bedingungen der Entwicklungsstufen; der Vergleich mit den älteren tut den späteren Meistern Unrecht. „Die zartesten Denkmäler, in denen je ein Volk von seinem Verhältnis zum Tode Kunde gab", strahlen nicht nur einen Schimmer unmittelbaren künstlerischen Empfindens aus, sondern sind auch ein Kleinod, wenn auch das bescheidenste, in der Krone der attischen Kunst des 5. Jahrh.

§ 547 Demgegenüber stand der klassische rotfigurige Stil streng genommen vor einer unlösbaren Aufgabe. Dennoch haben die Maler sich noch fast zwei Jahrhunderte lang daran

versucht, ehe sie es aufgaben, die rotfigurige Technik neben einer zu vollster Freiheit entwickelten großen Malerei weiter zu üben. Das Ringen der frühklassischen Zeit drückt sich auch darin aus, daß viele Meister versuchten, der großen Malerei wenigstens in Zeichnung und Komposition zu folgen; die Übertreibung der malerischen Mittel der Firnistechnik und vollends die Verwendung bunter Erdfarben in großen Flächen blieb daneben ganz vereinzelt. Das dekorativ und oft auch zeichnerisch ungünstige Ergebnis hielt die meisten Maler davon ab, diesen Stürmern und Drängern zu folgen, und bei deren Nachfolgern im freien, reichen und späten Stile wurde auch die ursprünglich frei landschaftlich gedachte Komposition wieder dekorativ; die im reichen Stile zunächst mit Weiß und Gold neu einsetzende, später gesteigerte Buntheit war es von Anfang an. Im ganzen gewann die gesunde Selbstbescheidung des handwerklichen Stilgefühles bald die Oberhand über den künstlerischen Ehrgeiz oder, gerechter gesagt, über die künstlerische Begeisterung für das große Neue. Es ist bezeichnend für das Maaßgefühl der perikleischen Zeit, daß sie auch darin das Gleichgewicht am besten bewahrte.

Abb.489,492,501 ff. Gr. Vm. Tf. 6, 75 f., 108, 116 ff. Gr. Vm. Tf. 15,6
Abb. 491, 501

Wir haben oben bereits das Hektorbild des alten Euthymides mit einem Kriegerabschiede dieser Zeit verglichen: dort eine echt archaische Verbindung von rührend ernstem Eifer und naivem Künstlerstolz, hier die Bescheidung des Handwerkers, der nur mit leichter Hand andeutet, was die große Kunst, wie er wohl wußte, mit kaum weniger einfachen und doch unvergleichlich stärkeren und reicheren Mitteln gab. Trotzdem oder gerade deshalb wird auch er seiner großen Zeit gerecht: er füllt getreu den bescheidenen Platz aus, auf den er gestellt ist. Sein Bild gibt in Form und Stimmung einen Abglanz der Kunst des Parthenonfrieses und es ist ebenso einfach dekorativ wie die inhaltlosen Mantelfiguren der Rückseite. Er hat es ein zweites, drittes und wohl noch manches andere Mal wiederholt, auch darin ein Handwerker ohne höheren Ehrgeiz; denn von einem Streben, sich selbst zu verbessern, kann hier nicht die Rede sein. So geht der Vorwurf, er sei ein Akademiker, ebenso über ihn hinweg, wie hohes Lob eher die große Kunst, der er folgt, als ihn selbst trifft. Was er anstrebte, hat er erreicht: jene dekorative Monumentalität, deren Entwicklung im Archaismus wir verfolgt haben. Bei Duris ist bereits der bewußte Verzicht, in seiner Spätzeit der Gegensatz zu den frühklassischen Stürmern und Drängern unverkennbar; hier finden die klassischen Mantelfiguren ihren in den Archaismus hinaufführenden Anschluß. Ihre Entartung geht bezeichnenderweise den gleichen Weg wie die der altkorinthischen Füllrosetten: sie zerfließen bis zu solcher Formlosigkeit, daß sie oft genug nur noch den Wert dekorativer Flecken haben.

Abb. 364, 558 (774) Gr. Vm. Tf. 14, 35
Gr. Vm. I 189

Wie ein äußeres Zeichen des künstlerischen Verzichtes erscheint der Rückgang der Meistersignaturen und Lieblingsinschriften: das Persönlichkeitsgefühl nahm ähnlich ab wie bei den späten Vertretern des schwarzfigurigen Stiles neben dem rotfigurigen. Das Jahrhundert nach 480 bringt noch nicht einmal halb so viel Meisternamen wie das halbe Jahrhundert vor 480 im rotfigurigen Stil allein; die Töpfernamen überwiegen. Später erscheint überhaupt kein neuer Meistername mehr (von einer schwarzfigurigen panathenäischen Amphora abgesehen). Die einzelnen Meister sind nur durch wenige Gefäße, oft nur durch eins vertreten. Weiße Lekythen sind nie signiert, tragen aber anfangs öfters Lieblingsnamen, bisweilen mit Angabe des Vaternamens und gern in zwei bis drei wagerechten Zeilen angeordnet (so auch in rotfiguriger Technik). Dem Zuge der Zeit gemäß treten Frauennamen mehr hervor, am häufigsten ist das unpersönliche καλός oder καλή und auch dies verliert sich allmählich.

§ 548

Nirgends ist der Verzicht so auffällig wie in der Erneuerung der archaischen Streifenteilung großer Flächen bei manchen Krateren, Skyphoi, großen Aryballen und wie in der Verzierungsweise der Schalen, die in der Blütezeit des strengen Stiles Hauptträger des künstlerischen Ausdruckes gewesen waren. Auch bei so edler Zeichnung und vornehmer Stimmung wie auf der perikleischen Kodrosschale und ihren Verwandten herrscht die dekorative Anordnung durchaus; sie zu verschleiern oder natürlich erscheinen zu lassen wie etwa auf den Komosschalen des Euphronios und Brygos ist nicht versucht. Wie auch lebhaft bewegte Kampfbilder streng, ja aufdringlich dekorativ komponiert wurden, können die Schalen des Aristophanes, eines Meisters des reichen Stiles, zeigen. Von formalem Interesse für die Probleme des Rundbildes ist vollends nicht mehr die Rede; darüber war schon Brygos hinaus gewesen. Nur im frühklassischen Stile wurde die Innenfläche großer und größter Schalen bisweilen im Wetteifer mit der großen Malerei

Abb. 563
Abb. 409 f., 422 f.
Abb. 587 Gr. Vm. Tf. 127 bis 129
Abb. 501 f.

nach Kräften ausgenutzt; aber auch da ist das Rund teils hinderlich, teils gleichgültig. Das Hauptstück, die Münchener Amazonenschale, verbindet an ihren riesigen Gestalten die rotfigurige Technik mit bunten Farben, wie sie damals sonst nur auf weißem Grund in kräftigeren Tönen vorkommen. Die rotfigurigen und weißgrundigen Schalen dieser Art, [Abb. 415 f., 498 Hartw. Tf. 51 f.] deren altertümlichste durch die Töpfersignatur des Euphronios auf der Diomedeschale festgelegt sind, behandeln die Außenseite zwar meist noch einigermaaßen im Geiste des Archaismus, aber dafür aufs entschiedenste als nebensächlich gegenüber den Innenbildern. Während diese zu den großartigsten Zeugen des hohen Stiles in der Vasenmalerei gehören, [Abb. 500 ff.] sind jene teils leicht hingeworfene naturalistische Studien von starkem Reiz und Ausdruck [Gr. Vm. Tf. 56] (Pferdemeister), teils anspruchslos dekorativ wie oft die Halsfriese großer Kratere mit [Gr. Vm. Tf. 114] bedeutenden Hauptbildern; auch „nolanische" Verzierung durch Einzelgestalten kommt vor.

Die *nolanische* Weise im weiteren Sinne des rahmenlosen Flächenschmuckes gewinnt im gleichen Maaß an Raum wie die Vorliebe für handlungslose Daseinsbilder; die Hals- [Abb. 765] amphora des eigentlichen nolanischen Typus pflegt jetzt jederseits zwei Gestalten zu tragen. Wie weit solche Bilder von innerem Leben erfüllt sind, hängt von der Begabung und von der jeweiligen Absicht des Malers ab; manches köstliche Werk verbindet die [Abb. 774] dekorative Wirkung mit dem Ausdrucke klassischer Größe und Einfachheit, viele andere erheben sich nicht weit über die gewöhnlichen Mantelfiguren. In frühklassischer Zeit gibt ihnen die Herbheit des hohen Stiles noch am meisten Gewicht, weiterhin wird der Abstand von der großen Kunst stärker fühlbar. Am wenigsten verträgt die vornehme Zurückhaltung und fein abgestimmte Harmonie des perikleischen Stiles die Umsetzung in handwerkliche Scheidemünze; noch schlimmer ist freilich das Ethos am falschen Orte; so wirken z. B. einige Bilder von Theseus und Sinis nicht nur kraftlos, sondern fast lächerlich: die Banausen, die den hohen Stil handhaben wollten, erinnern uns deutlich daran, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.

[§ 549] War den klassischen Vasenmalern das Höchste versagt, konnten sie Kunst und Leben ihrer Zeit nicht so weitgehend spiegeln wie ihre archaischen Vorgänger, so blieb ihnen doch ein eigenes Gebiet freier Betätigung, das die große Kunst der hohen Stile fast ganz [Abb. 525, 527, 540, 561, 564, 567, 569, 580, 588 f., 599] unberührt ließ: das *Kleine und Feine* aller Art, das Leben der *Frauen und Kinder* im besonderen hat bei ihnen seine Form im Geiste der neuen Zeit gefunden. Eine unerschöpfliche Fülle von Reiz und Anmut, von Stimmung und liebenswürdiger Phantasie haben sie darüber ausgegossen und damit im Gegensatze zu der einfachen Drastik des Archaismus ihrer Zeit auf diesem Gebiet ein ähnliches Denkmal gesetzt wie die Maler der weißen Lekythen auf dem ihren. Frauen Liebe und Leben in reizvoller Mengung von Wahrheit und Dichtung leiten zu den Kreisen der *Aphrodite* und des *Dionysos* über; Eroten mit verschiedenen Namen, neben Eros selbst Pothos, Himeros, [Abb. 561] Hedylogos, treiben hier wie dort ihr Wesen, auch in der Gynaikonitis schon vom hohen Stil an. Bald begnügt sich die Phantasie des Malers mit einfacher Beischrift mythischer [Gr. Vm. Tf. 57] und dämonischer Namen in Alltagsbildern, bald nahen Aphrodite und ihr Gefolge der [Abb. 580] Braut oder die häuslichen Götter empfangen die Neuvermählte, bald fliegt auf einmal ein Mädchen mit oder ohne Flügel durchs Haus mit einem Schmuckkasten oder einer Binde [Gr. Vm. Tf. 136] oder es schwebt gar ein ganzer Mädchenreigen leicht durch die Luft wie die Auflösung eines schreitenden Chores vor einem Tanzmeister, der südlich lebhaft mit dem ganzen Körper und mit hochgeschwungenen Armen den Takt angibt. Soll man diesen Gebilden anmutiger Phantasie mit aufgeschlagenem mythologischem Lexikon nahen, die Mädchen Nike und Aurai, den als Banausen gekennzeichneten Tanzmeister Aiolos nennen?

Umgekehrt geben sich die Götter bürgerlich familiär. So erscheinen Herakles und Hebe wie ein attisches Brautpaar, so scheiden fast nur ein paar Thyrsen und die Namen ein Bild hohen Stiles von einer häuslichen Szene: Dionysos sitzt bequem da und gibt dem feisten Satyrknäblein Komos zu trinken, Ariadne schenkt ihm ein und Tragodia hält ein Häschen auf der Hand wie eine Tochter des Asklepios auf einem späteren Weihrelief. [Gr. Vm. II 329 Tf. 120, 2] Auf jüngeren attischen und unteritalischen Bildern erscheint Dionysos als behaglicher Gutsbesitzer, der zur Lese in den Weinberg zieht, und sein Gefolge benimmt sich, wie gewöhnlich im klassischen Stil, höchst menschlich gesittet. Selbst schöne Mädchen kann [Gr. Vm. Tf. 125] man jetzt den Satyrn anvertrauen: auf einem köstlichen Becher perikleischer Zeit schaukelt

ein Satyr einen reizenden Backfisch, ein anderer hält den Sonnenschirm über einer Dame — Abb. 567 beides vermutlich beim Anthesterienfest (Aiora). Höchstens als derbe Bauernburschen geben sich die Satyrn noch, selbst wenn sie eine schlafende nackte Nymphe überraschen; Abb. 565 und die Nymphe heißt wieder Tragodia. Gelegentlich fahren sie wohl auch einmal wie die Lehrlinge nach Feierabend als Kobolde auf der Töpferscheibe rundum. Tierische Drolligkeit wie etwa bei den kelternden Satyrn des Amasis im schwarzfigurigen Stile findet Abb. 222 sich nur noch vereinzelt mit deutlichem Anklang an das Satyrspiel, das diesen Zug bewahrte. Man kann sogar finden, daß das Ethos zu weit getrieben ist, wenn das halb ithyphallische Maultier, auf dem Hephaistos sitzt, Augen macht wie ein Parthenonroß; Gr. Vm. Tf. 7 andere Bilder werden dem überladenen Lasttier besser gerecht. Sind schon die Satyrn Abb. 566 gesittet, so die Menschen erst recht; nur ganz vereinzelt gibt es noch Obszönitäten archaischer Art und statt der alten realistischen Bilder des Erbrechens bei Gelage und Komos sehen wir eine schöne Nymphe spenden: sie heißt Kraipale, der Katzenjammer. Sogar die Hetären treten zurück hinter Bräuten und Schwestern auf der einen, dem weiblichen Gefolge der Aphrodite und des Dionysos auf der anderen Seite. Aber wie menschlich ist Aphrodite gefaßt, wenn sie ihre Gewänder rafft, um von einer Strandklippe den Abb. 557 Kahn des schönen Schifferjünglings Phaon zu besteigen!

Menschlich und doch groß — dies ist das Kennzeichen der perikleischen Zeit; im reichen Stile wird oft ein süßes, ja süßliches Tändeln daraus, die Köpfe werden senti- Abb. 593—595 Gr. Vm. Tf. 8 f., 30, 59 mental geneigt und der schöne Phaon erscheint als feister Geck; dem Stile folgt die Manier, in dem Handwerk des Töpfers Meidias und seines Kreises viel fühlbarer als in der großen Kunst. Die köstlichen Frauengruppen, wie sie für Polygnot zu erschließen, Abb. 523, 560 f. in Vasen hohen und freien Stiles und in den Tauschwestern des Parthenongiebels erhalten sind, haben bei Meidias schon kein wahres Leben mehr. Nur auf einem Gebiete bringen Abb. 594 f. die Meister dieser Zeit ein zukunftsreiches Neues, dessen Herkunft die Nachrichten von einem charakteristischen Bilde zweier Knaben von Parrhasios und einem Knaben mit Trauben von Zeuxis verraten: auf den massenhaft erhaltenen Kännchen, die den Knäblein Abb. 588 f. beim Choenfeste dienten, sind Form und Art kleiner Kinder endlich annähernd richtig erfaßt. Damit setzte sich eine Auffassung durch, die vielleicht schon etwas früher auf weißen Lekythen erscheint; die aus dem Archaismus stammende naive Verkleinerung des Abb. 540 Ephebentypus wurde auf ein höheres Lebensalter beschränkt und mit dem Erwachen des Sinnes für den Reiz der frühen Kindheit war der zu den Putten des Hellenismus führende Weg betreten. Daß die Griechen ihn nur zögernd betraten, ist sehr bezeichnend für das klassische Empfinden. Noch Aristoteles erklärt Kinder als unschöne Zwerge und deutet an, daß eigentlich nur der Mann, nicht die Frau schön sei; denn ihrem Körper fehle die klare Gliederung und die Größe, ohne welche ein Körper nicht schön, sondern nur reizvoll, d. h. etwa „hübsch“ in unserem Sinne, sein könne (ἀστεῖος). Der Philosoph ist im Rückstand hinter der Kunst seiner Zeit, aber er vertritt gut das klassische Ideal der Größe und des tektonisch klaren Rhythmus, wie es der dorische Tempel und der Doryphoros am reinsten verkörpern. Von diesem Standpunkte, der vom geometrischen Stil an dem eigensten Wesen der griechischen Kunst entspricht, mußten Frauen wirklich unklar und Kinder unproportioniert erscheinen. Auch in diesem Sinne stellt die perikleische Zeit nicht nur die Höhe, sondern auch einen Abschluß dar. Viel künstlerische und menschliche Entwicklung ist ihr noch gefolgt, aber keine Folgezeit war gleichzeitig so künstlerisch, so menschlich, so griechisch.

§ 550 Wir haben bei diesem Überblick der eigensten Gebiete der klassischen Vasenmalerei den Boden des Kleinen und Feinen bereits mehrfach verlassen und auch Bilder von großem Zug und hohem Stil herangezogen. Man kann bezweifeln, ob es Werkstätten oder Maler gab, die nur den Miniaturstil pflegten; augenfällig aber ist das Vorhandensein einer kleinmeisterlichen Richtung im klassischen Stile so gut wie im Archaismus. Aus der Werkstatt des Hegesibulos, wo wir noch einen Meister des epiktetischen Kreises, vermutlich Skythes, tätig sahen, stammt eins der ansprechendsten Bildchen des frühklassischen Abb. 525 Stiles, eine Kreiselspielerin. Verwandt ist die Werkstatt des Sotades. Aus ihr sind die zartesten Werke der ganzen Vasenmalerei hervorgegangen, zierliche Schälchen mit weiß- Abb. 526 ff. grundigen Bildern von unübertrefflicher Feinheit der Zeichnung. Über dem Bilde des

Mädchens, das sich nach den Früchten eines schlanken Bäumchens hochreckt, liegt derselbe Duft wie über Sapphos Gleichnis von dem sich rötenden Apfel, den die Pflücker vergaßen — nein, nicht erreichen konnten. Köstlichste Frische des Naturempfindens in Formen von schlichtester Reinheit gefaßt; zum erstenmal in der griechischen Kunst lyrische Stimmung. Eine andere Schale dieses Typus zeigt ein ganz kleines rotfiguriges Rundbild: ein Kind verlangt aus seinem Korbstühlchen nach der vor ihm sitzenden Mutter; auch hier die größte Schlichtheit von Form und Ausdruck, der gleiche Reiz des seiner Unbewußten. Von hier beginnt der Strom solcher Bilder; sein Lauf ist wie von Blumen umsäumt und voller Sonnenschein; aber die Klarheit und Frische seiner Quelle hat er sich doch nicht ganz bewahrt.

Abb. 560 f.
Abb. 593—595 (592), 586 f. Gr. Vm. Tf. 8 f., 20, 30, 59, 127 bis 129
Abb. 574, 583 Gr. Vm. Tf. 38 f., 67

Wir kennen noch einige weitere Töpfernamen dieses Kreises aus kimonischer und perikleischer Zeit, Megakles, Talaos, Agathon, Xenotimos, Epigenes; aus der Fülle des Unsignierten hebt sich der Meister des Epinetron von Eretria heraus und mancher andere wird sich noch erkennen lassen. Diesen Geist des Kleinen und Feinen sehen wir bei dem Meidiasmaler und seinen Genossen im reichen Stil ins Große greifen: ein Vergreifen im Maaßstabe, wie es in perikleischer Zeit nicht vorkommt. Was im kleinen auch in dieser Zeit noch erträglich ist, wirkt im großen kleinlich und aufdringlich manieriert. Selbst in Bildern von großem Wurf und Schwung, in welchen noch etwas vom Feuer der Parthenongiebel glüht, wie auf dem Taloskrater und der Pelopsamphora, haben die Wirkungsmittel des reichen Stiles leicht etwas Miniaturistisches. Das Streben, mit den haarscharfen Relieflinien der überfeinerten Technik zu glänzen, beeinträchtigt oft das künstlerische Augenmaaß und dazu kommt die Neigung zur dekorativen Kalligraphie: jede Form wird zum Ornamente, wenn nicht gar zum Schnörkel, die Körperform so gut wie die Haarlocke und die Gewandfalte. Was sich hier im Handwerk peinlich aufdrängt, ist aber nur eine von vielen Erscheinungsformen des allgemeinen Schicksals der griechischen Kunst nach Perikles und Phidias; das zeigt ein Blick auf das Erechtheion und den Nikepyrgos. Auch dort berührt sich Ornament und Form: die Bogenfalten der sandalenlösenden Nike erinnern an den Wettlauf der Spiralen am Erechtheionkapitell.

§ 551

Wir haben die Grenzen, die der klassischen Vasenmalerei gezogen waren, betont und die kleinmeisterliche Richtung vorangestellt, weil sie darin ihr Eigenstes gab und sich am freiesten neben der großen Kunst bewegte. Allein von dieser großen Kunst, die die Vasenmalerei beschattete, haben wir nur noch Reste der Plastik, und selbst die herrlichsten Reliefs sind kein Ersatz auch nur für die Zeichnung der verlorenen großen Malerei. Wohl aber sollte uns die Kenntnis der Plastik befähigen, über die Schwächen und Unvollkommenheiten der Vasenmalerei hinwegzusehen und das Große, das sie nicht nur beschattet, sondern auch durch sie hindurchleuchtet, wenigstens da zu fühlen, wo es nur verschleiert, nicht gebrochen ist. Man kann es ablehnen, die reine Form der klassischen Vasenmalerei rückhaltlos zu genießen, oder sich dabei doch auf wenige, meist weißgrundige Gefäße kimonischer und perikleischer Zeit beschränken; nicht entziehen kann man sich dagegen dem Ausdruck einer großen Zahl von Bildern. An die Stelle der naiven Drastik des Archaismus ist eine Verinnerlichung von solcher Stärke getreten, daß man die Empfindung hat, die Kunst habe hier mit einem Schlage den weiten Abstand eingeholt, in welchem sie hinter Homer und Sappho zurückgeblieben war.

Abb. 498

Die gleiche lyrische Stimmung wie über der zarten Mädchenschale des Sotades liegt über einem Werke der monumentalen Richtung: Aphrodite auf der Gans im Rund einer großen weißgrundigen Schale. Das ist nicht mehr eine beliebige Schöne; wie die Epiphanie der Göttin wirkt dies Bild. Die edle Einfachheit der Zeichnung, die erhabene Ruhe der Haltung sind innerlich belebt: das Auge blickt, in der halb unbestimmten Haltung der Hände spüren wir das Weben zarter Bewegung. Wir haben gesehen, daß die archaischen Vasenmaler aus guten Gründen so zäh an der unperspektivisch formelhaften Zeichnung des Auges festhielten; denn sie konnten dadurch leicht eine Fülle von Ausdruck geben. Aber es war der naive, meist drastische Ausdruck des Archaismus; den seelenvollen Blick vermochte erst die befreite Zeichnung zu erfassen. Jetzt erst erhielt der Blick wirkliche Richtung, die Menschen können einander tief oder scharf in die Augen sehen oder den Blick verloren schweifen lassen. Erst damit ist das Auge zur Pforte der Seele geworden:

animi sensus, nicht nur anima wie im Archaismus spüren wir darin; denn was Plinius nach dem von Lysippos' Standpunkt aus urteilenden Xenokrates von Myron sagt, ist für unsere geschichtliche Betrachtungsweise um eine Stufe nach oben zu verschieben; unser Auge ist schon für die feinen Seelenregungen im Antlitz der myronischen Athena empfänglich. Daß die Malerei darin einen Vorsprung vor der statuarischen Plastik hatte, ist in der Verschiedenheit der Aufgaben begründet; so erfüllt der Ruf des hohen Ethos der polygnotischen Malerei das ganze Altertum.

Das Ethos ist die geistige Ergänzung der formalen Eigenschaften des klassischen Stiles. Wir besitzen kein Wort dafür. Stimmung, Maaß, Hoheit und Würde sind darin so gut enthalten wie die edle, ihrer eignen Schönheit unbewußte Bescheidenheit, mit der der Idolino seine Spende ausgießt. Es ist ganz allgemein die äußere Erscheinungsform der edlen Seele wie sie Perikles verkörperte, *Winckelmanns* edle Einfalt und stille Größe nicht nur in der Ruhe, sondern auch in stürmischer Bewegung und Erregung die Bewahrung von Haltung und Beherrschung. In diesem Sinne kennt die bildende Kunst dieser Zeit die Leidenschaft so gut wie Aischylos und Sophokles; aber das Pathos ist durch Ethos gebändigt und veredelt. Erst die Sophistik und der Peloponnesische Krieg ließen die griechische Seele das Gleichgewicht verlieren; unbändige Leidenschaft und süßes Gehenlassen spalten sie und nur der ererbte Adel der Form deckt einigend die innere Zerrissenheit. Es ist bezeichnend, daß die Vasenmalerei des 4. Jahrh. das Pathos der großen Kunst nicht widerspiegelt; die Versuche dazu in Unteritalien blieben äußerlich; die Athener beschränkten sich mit feinerem Gefühle darauf, einen schwachen Abglanz der schönen stillen Welt, die wir nach Praxiteles benennen, zu geben. Sie fühlten richtig die zeichnerischen und dekorativen Grenzen ihres Handwerks; ihr Verzicht ist die Vorstufe zum Erlöschen der Vasenmalerei.

§ 552

Nichts ist bezeichnender für die psychologische Vertiefung, mit welcher der klassische Stil einsetzt, als die Art, wie Polygnot im Widerspruche mit einer mächtigen bildlichen Überlieferung die Iliupersis darstellte: nicht die Drastik des Kampfes selbst, sondern die Stimmung nach der Eroberung; nicht den rohen Angriff des Aias auf Kassandra, sondern seinen Schwur vor den Heerführern. So sehen wir im Ostgiebel des olympischen Zeustempels die in stolze Sicherheit und bange Erwartung, in frohe Hoffnung und Unheilsahnen geteilte Stimmung vor der verhängnisvollen Wettfahrt von Pelops und Oinomaos, so in der Löwenmetope Herakles nicht im Kampfe, sondern als müden und sorgenvoll der Zukunft denkenden Sieger. Auch den Freiermord hat Polygnot so behandelt, während andere Meister den ungleichen Kampf selbst geistig vertieften: ein herrlicher Becher perikleischer Zeit läßt die Schrecken des Kampfes sich in dem starren Entsetzen zuschauender Mägde spiegeln und gegensätzlich steigern. Ein etwas älterer Meister zeigt das Verhängnis im Hause des Amphiaraos nicht wie in der archaischen Typik auf seinen dramatischen Höhenpunkten, weder das Flehen der Kinder um das Leben der vom Vater bedrohten Mutter, noch die jähe Flucht des Muttermörders vor der hochfahrenden Höllenschlange; er suchte den entscheidenden Augenblick in der Tiefe des Seelenlebens. Polyneikes steht neben Eriphyle, die ihm in Vorderansicht halb abgewendet erscheint; er hält das Halsband lockend hoch und blickt gespannt auf ihr Antlitz. Sie aber ist ganz Schwanken, ganz unentschiedene Begehrlichkeit. Wie mit magischer Gewalt zieht der gleißende Schmuck ihren Blick an, läßt die Hand halb darnach greifen; verhaltene zuckende Bewegung durchrieselt die Gestalt, die doch fest auf beiden Füßen steht, und scheint selbst das Gewand zu ergreifen, daß es leise schwingt wie der herabhängende Arm. Wahrlich, schon auf diesen bescheidenen Vasenmaler passen Ibsens Worte: „Brich den Weg mir, starker Hammer, zur geheimen Herzenskammer". Polygnot hat die Reue der zu ewiger Gewissenspein verurteilten Eriphyle in seinem Nekyiabild angedeutet: sie hielt eine Hand unter dem Gewande, da wo das Halsband brannte, dessen Verführung sie erlegen war. Wie dieser Geist auch Handwerker von geringerem Können ergriff, zeigt ein anderes Bild der gleichen Zeit: eine typische Abschiedsszene ist mit leichten Mitteln zur Amphiaraosdarstellung umgebildet; der Vater blickt herab auf den jungen Sohn und reicht ihm das Schwert, mit dem er ihn einst rächen soll. Der Knabe aber sieht wieder dem Vater nicht in die Augen, sondern blickt nur wie gebannt auf das Schwert, nach dem er zaghaft greift.

Abb. 559
Gr. Vm. Tf. 138, 2
Gr. Vm. Tf. 66, 2

Nehmen wir zu diesen Bildern die weißen Lekythen, so ist der Weg nicht weit zu den

Abb. 537 ff. passim einfachen Daseinsbildern; denn dort sehen wir oft jenen verlorenen Blick, der aus dem Inneren kommt und in die Weite schweift, wie wenn heut ein griechisches Mädchen still eine geweihte Kerze anzündet und befestigt. Auch die Musik löst solche Blicke aus Abb. 554 f. und vertieft ihren Ausdruck, nicht nur auf Bildern vom Range der Musaiosamphora; auch durch die handwerkliche Zeichnung des Orpheuskraters leuchtet der ganze Ausdruck tiefster musikalischer Empfindung in allen Stufen bis zum Überspringen des Gefühles vom Gesang auf den Sänger selbst: in ihm hat der Blick des einen Thrakerjünglings sein festes Ziel gefunden und heftet sich verzehrend auf sein Antlitz. Von solcher gebundenen Leidenschaft und von wogenden Gefühlen sind die schlichten Daseinsbilder frei; recht viele lassen die Beseelung durch echtes Empfinden ganz vermissen und haben nur ein dekoratives Leben. Umgekehrt sind bedeutende Bilder reinen handlungslosen Daseins so voll innerer Spannung, Abb. 492 daß wir immer wieder fragen, welches große Ereignis hier seine Schatten wirft. Die Gr. Vm. Tf. 108 Argonauten, die sich in Lemnos „verlegen" haben und nun zu neuen Taten erwachen, oder die attischen Heroen am schicksalschweren Morgen von Marathon — wir wissen nicht, ob der Pariser Krater dies oder jenes oder was sonst immer darstellt; aber wir spüren darin den Geist der polygnotischen Malerei noch stärker als in der Komposition und den bis ins einzelne für Polygnot bezeugten Mitteln des Gesichtsausdruckes.

§ 553 Der Gesichtsausdruck ist in kimonischer Zeit oft stärker als in perikleischer, das gleiche Verhältnis wie in der individuellen Durchbildung der Züge, eine bewußte Selbstbeschränkung des phidiasischen Idealstiles. Der Ausdruck des Ganzen ist darum nicht geringer, der Zusammenklang der Gestalten eher größer. Bekannt ist der Versuch, den man mit den Köpfen des Orpheusreliefs gemacht hat: aus dem Zusammenhange genommen und gerade aufgerichtet sind sie völlig ausdruckslos, während doch im Rahmen des Ganzen jeder seinen eigenen Ausdruckswert besitzt. Dies gilt auch für die Vasen, und zwar gerade da, wo Abb. 548 wir die zarteste Abstufung des Ausdrucks empfinden. Man nehme eine weiße Lekythos perikleischer Zeit, die nicht einmal besonders fein gezeichnet ist. Vor einer ganz schlichten Stele einander gegenüber eine Frauengestalt und ein Jüngling mit Mantel, Hut und Lanze der attischen Epheben. Sie blickt ihn mit ganz erhobenem Haupte gerade an und hebt die Hand zu ruhigem Gruß. Er scheint im Schreiten innezuhalten, wie zaghaft hebt sich seine Rechte zu kaum merklichem Gruße; sein Hals ist leicht vorgeneigt, aber er blickt sie voll an. Der Blick als solcher ist ausdruckslos, und doch gipfelt darin für unser Gefühl der Gesamtausdruck: der Lebenden, die sicher und aufrecht am Grabe steht, tritt der Tote entgegen, dem Mädchen oder seiner jungen Frau der wehrhafte Jüngling lautlos, fast zaghaft, weil er nicht mehr von dieser Welt ist und wie voll Scheu auf das blühende Leben blickt, das er verlor.

Auch in der heftigen Erregung des Kampfes wird der Ausdruck jetzt vielfach abgestuft, Gr. Vm. Tf. 15, 6 von der archaischen Grimasse der Kentauren bis zu dem vergeblich flehenden Blick der Abb. 489, 491, 501 Amazone, der ihr Gegner das Schwert ins Herz stößt. Das klassische Ethos hat die Heftigkeit und Ausdruckskraft der starken Bewegung keineswegs abgeschwächt, sondern nur veredelt zu jener Größe und Linienschönheit, die im Westgiebel des Parthenon machtvoll brandet und auch im Fries oft zu rauschender Stärke anschwillt. Daß die Vasenmaler sich nicht leicht zu solcher Höhe aufschwangen, ist kein Wunder, aber von den frühklassischen Abb. 501 f., 504, 489; 573, 576, 581 ff. großen Amazonenbildern bis zu der engeren Auswahl linienschöner Motive in dem oft allzu eleganten reichen Stil haben sie uns doch eine Fülle von Kraft und Schönheit überliefert. Auch im reichen Stile klingt der Ausdruck großartiger Vorbilder bisweilen noch stark durch Abb. 584 f. Gr. Vm. 11 die Manier der Vasenzeichnung hindurch, so in der Neapler Gigantomachie, die sich mit Abb. 72 ff. Tf. 96 f. anderen Nachklängen des gleichen Werkes zu einem mächtigen Bilde vergeblichen Himmel- Abb. 583 Gr. Vm. Tf. 67 stürmens verbindet. Auch die sausende Fahrt, mit der der Wagen des Pelops in einem Bilde von ungewöhnlich räumlicher Gestaltung auf das glitzernde Meer hinausjagt, hat noch nichts von der Manier, die sich in der Zeichnung ankündigt, und wird in großzügigem Gegensatze gesteigert durch die ruhige Hoheit, mit der Hippodameia das Wunder staunend wahrnimmt. So hat auch der Kampf und Sturm, der die Zeit der edlen Einfalt und stillen Größe nur allzusehr anfüllte, in dem sie sich schließlich verzehrte, seinen Ausdruck in der Kunst und seinen Nachhall in der Vasenmalerei bis herab zu den kleinen Gefäßen gefunden.

Es ist bezeichnend, daß das vorbereitende Spiel, die Gymnastik, die im strengen rotfigurigen Stil in erster Reihe steht, daneben stark zurücktritt. Der Ernst der Zeit, das verminderte Interesse an der Durchbildung der Einzelgestalt und ihrer Ansichten und Motive im rein formalen Sinn — einst eine vorbereitende Übung für die Kunst selbst —, die auf Höheres gerichtete Geistigkeit und noch manches andere haben darin zusammengewirkt: an die Stelle des gymnischen Agones trat im Interesse der neuen Zeit der musische. Wirkliche Theaterbilder wie die Vorbereitung des Satyrspieles auf dem der Jahrhundertwende angehörigen Pronomoskrater oder der deutliche, wenn auch frei ausgestaltete Nachklang einer eigentlichen Szene aus einem Drama sind in Attika freilich seltene Ausnahmen im Gegensatze zu Unteritalien; dort hat der durchweg starke Einfluß des Theaters in der Ortskeramik vielleicht schon um die Wende des 5. Jahrh. sogar zu realistischen Darstellungen der Possenbühne, später anscheinend auch der tragischen Bühne geführt. Aber der allgemeine Einfluß des Theaters im weiteren Sinne, d. h. nicht nur des Dramas, sondern auch des Dithyrambos, wurde auch in Attika immer stärker, und zwar auch im Äußerlichen, von den vielen gemusterten und gestickten Gewändern des reichen Stiles bis zu den Preisdreifüßen auf Bildern, wo sie nur als Andeutung einer Beziehung zu chorischen Aufführungen verständlich sind. Daß darin und auch sonst die attischen Sagen stärker hervortreten, ist natürlich; wir haben schon im ausgehenden Archaismus gesehen, wie gleich nach 480 Boreas, der damals den Athenern half die Perser zu bekämpfen, mit auffällig maskenhaftem Antlitz in der Vasenmalerei erscheint.

Abb. 575
Abb. 804 f.
Abb. 590
Gr. Vm. Tf. 94 f.

§ 554

Im vorstehenden ist versucht, die allgemeinen Wesenszüge der klassischen Vasenmalerei des 5. Jahrh. in ihrem Zusammenhange mit der großen Kunst hervorzuheben. Ehe wir ins einzelne gehen, bedarf es aber noch der Stellungnahme zu den großen Fragen der Kunstgeschichte des 5. Jahrh. Soviel herrliche Werke uns erhalten sind, von den jüngeren Funden aus dem Perserschutt über den delphischen Wagenlenker, den olympischen Zeustempel, den Parthenon, den Idolino und die auch durch den Schleier der Kopistenarbeit noch deutlich kenntlichen Hauptwerke des Polyklet bis zum Erechtheion und zur Nikebalustrade, so nahe wir den Werken und Richtungen kommen können und so klar die Folge der Epochen ist, im ganzen sehen wir die Kunstgeschichte des 5. Jahrh. doch nur wie im Fernbilde. Dieser Abstand läßt zwar die großen Hauptzüge in einer dem Wesen der klassischen Kunst wohl angemessenen Weise hervortreten, aber doch nur so, wie wir einen fernen Gebirgszug sehen: in den Umrissen und Hauptstufen klarer und eindrucksvoller als aus der Nähe, aber nicht so, daß wir seine Karte annähernd richtig zeichnen könnten; schon die vorderen Grate und Täler würden wir stark verzeichnen, und was hinter den Hauptkämmen liegt, bleibt uns ganz verborgen. So sehen wir auch in der Kunst des 5. Jahrh. die Kämme und Gipfel der uns zugewandten Seite — die große Malerei liegt auf der abgewandten —, aber die verbindenden Pässe und Ströme können wir oft kaum ahnen. Wir glauben zu wissen, was attische, was argivische Kunst ist, da wir Hauptzüge von ihnen kennen, manche Linien ihrer Entwicklung und einige Querfäden gegenseitigen Einflusses sehen. Was aber jonische Kunst des 5. Jahrh. ist, ja ob eine solche überhaupt ebenbürtig oder gar bestimmend neben den anderen stand, ist heute strittiger als je. Auch mit dem Gedanken, daß Athen sich von Peisistratos bis Kimon und Perikles allmählich zur Hauptstadt von Jonien entwickelte, ist wenig geholfen, solange wir den Hergang nicht näher kennen. Was wissen wir ferner von anderen Schulen, was vollends von der Bedeutung und dem Einflusse schöpferischer Persönlichkeiten? Der Streit selbst um Phidias gibt eine entmutigende Antwort.

Apelles kam als fertiger Meister aus Jonien in die Schule der Sikyonier und hat dann seinerseits Schule und Epoche gemacht: eine ideale Synthese der Elemente des Hellenentumes. Er steht am Eingange der hellenistischen Gemeinkunst, die in Wahrheit doch auch nichts weniger als eine gleichförmige Einheit ist. Aber um ältere Meister stand es nicht anders; von den Dädaliden an sind die griechischen Künstler in hohem Grade freizügig. Phidias war zwar schwerlich Schüler eines Argivers, berührte sich aber eng mit dem jonischen Maler Polygnot; was für dessen Kunst der Athener Mikon bedeutete, ahnen wir nicht. Herkunft, Bürgerrecht beweisen noch nichts für die Schulung eines Meisters und diese braucht, wie wir sahen, nicht einheitlich zu sein. Sind die Skulpturen des olympischen

Zeustempels argivisch, elisch, sizilisch, attisch, parisch, nordgriechisch (thasisch, kyzikenisch) oder sonst jonisch wie umgekehrt der Apollon Philesios des Kanachos im Didymaion von Milet sikyonisch war, wie manches andere bedeutende Werk in Jonien von einem helladischen Meister, von Onatas, Hegesias, Myron stammte? Sind sie in Marmor übertragene polygnotische Malerei, sind sie eine Mengung jonischer und dorischer Kunst, wie ein jonischer Bildfries am dorischen Tempel von Assos und am Parthenon erscheint, am Parthenon, der dorische Wucht durch jonische Schlankheit mildert? Wo liegen jeweils die Grenzen von Rasse, Begabung, Schule, Stil, Persönlichkeit? Schwere, nie restlos lösbare Aufgaben feinster Analyse auf Grund reichen, ja lückenlosen Stoffes und massenhafter urkundlicher Grundlagen für die Erforschung der neueren Kunst: wie wollen wir es wagen sie zu lösen auf Grund der trümmerhaften Auswahl, die wir von der griechischen Kunst besitzen?

§ 555
Abb. 492, 501 ff. (489, 491)
Gr Vm. Tf. 6, 75 f., 108, 116 ff.

Wir dürfen von „polygnotischen" Vasen sprechen, denn wir können beweisen, daß die so auffällig aus der überlieferten Art der Vasenmalerei schlagenden monumentalen Gefäße von der großen Malerei des polygnotischen Kreises beeinflußt sind; wie weit der Einfluß im einzelnen geht, bleibt freilich fraglich, selbst für die so leicht greifbare halblandschaftliche Komposition. Wir sehen das große Ethos, das von Polygnot gerühmt wird, mit der Gesamtkunst naturgemäß auch die Vasen ergreifen. Ob aber das große Neue, das so plötzlich auftritt, attische Entwicklung ist, die wie eine reife Frucht aus der Schale brach, ob ein neuer Stil von auswärts kam, ob beides zusammenwirkte, geht weder aus den Werken noch aus den Nachrichten sicher hervor. Jonischer Einfluß in Athen, attischer in Jonien entziehen sich der genauen Abwägung. Aus attischen Funden läßt sich eine organische Entwicklung vom archaischen zum klassischen Stil ableiten; aber was beweist ein solches Schema, wo doch die attische archaische Kunst bereits in enger Berührung und Durchdringung mit jonischer und peloponnesischer Kunst stand? Und was beweist umgekehrt das vielleicht nur für unsere Kenntnis plötzliche Auftreten neuer Elemente? Im 5. Jahrh. hatte Athen bereits eine künstlerische, allgemein kulturelle und politische Vergangenheit, die es ausschloß, daß ein neuer, viel weiter entwickelter Stil dort plötzlich wie vom Himmel gefallen auftreten konnte.

Selbst die attische Dädalidenkunst des 6. Jahrh. war gegenüber der im Glanz ihrer raffinierten Marmortechnik in Athen einziehenden jonischen Plastik viel weniger künstlerisch als technisch im Rückstande; daß die attische Plastik noch von ursprünglicher Frische war, die jonische großenteils einen frühen Manierismus zeigte, bedeutet auch keinen so großen Unterschied der allgemeinen Entwicklung wie es auf den ersten Blick erscheint; es ist doch die gleiche Gesamtstufe. Kann man da annehmen, daß zur Zeit der Perserkriege in Jonien, womöglich an der Barbarengrenze in Thasos oder Kyzikos, unbemerkt jene großartige Entwicklung zum klassischen Stile stattfand, während Athen nicht aus dem Archaismus herausfand — Athen, wo schon die alte Porosplastik Züge klassisch monumentaler Einfachheit und Größe zeigte, die durch den Einfluß der jonischen Marmorkunst nicht etwa unterdrückt, sondern nur verfeinert und vertieft wurden? Die schwerwiegenden Tatsachen, die allein zu einem solchen Schlusse zwingen könnten, sucht man vergeblich. Wohl aber muß man damit rechnen, daß geniale Persönlichkeiten einer vorbereiteten oder schon im Gange befindlichen Entwicklung einen mächtigen Anstoß geben und ihre Richtung stark beeinflussen können. Solche Schöpfernaturen pflegen aber über den örtlichen und stilistischen Schranken ihrer Zeit zu stehen und ihre Schöpfung gewinnt sogleich allgemeine Geltung. Für einen solchen Schöpfer hielten die Alten Polygnot, vielleicht mit Recht, sofern er nicht den Ruhm mit anderen, wie Mikon, teilen sollte oder gar nur vollendete, was diese bahnbrechend begonnen hatten.

§ 556

Das ist alles, was wir in äußerlich geschichtlichem Sinne von der Entstehung der klassischen Malerei wissen — wenig genug und wahrlich nicht geeignet, daraufhin in der jonischen oder auch in der polygnotischen Malerei allein die Quelle aller klassischen Kunst zu sehen. Von den Skulpturen des olympischen Zeustempels führen mindestens gleich starke Fäden zu der frühklassischen Plastik des alten Kunstgebietes von Argos, Sikyon und Korinth; dort glänzt der große Name des Hageladas, des Lehrers des Polyklet. So ist das Schlagwort vom jonischen Einflusse dem Verständnis der klassischen Kunst

eher hinderlich als förderlich, solange wir von den erhaltenen plastischen Hauptwerken aus jonischem Kunstgebiete — wozu die Nike des Paionios nicht ohne weiteres zu rechnen ist — nicht einmal sicher wissen, ob sie der Mitte oder dem Ende des 5. Jahrh. oder gar erst dem 4. angehören, ob sie rein jonisch, rein attisch, attisch-jonisch oder jonisch-attisch sind. Diese Fragen, die wir auf Grund bedeutender Werke der Plastik nicht entscheiden können, sind mit Hilfe von Nachrichten über die verlorene große Malerei und ihrer wiederum höchst fraglichen Nachklänge in der immer handwerklicher betriebenen Vasenmalerei erst recht nicht zu lösen. Wir lehnen es daher ab, von „zeuxischen“ und „parrhasischen“ Vasen im gleichen Sinne zu reden wie von „polygnotischen“ und daraus eine neue Welle zukunftbestimmenden jonischen Einflusses in Athen zu erschließen.

Die Werke dieser Maler und ihrer Zeitgenossen standen nach zuverlässigen Nachrichten bereits auf einer erheblich fortgeschrittenen Entwicklungsstufe eigentlicher Malerei, während die des polygnotischen Kreises die ersten Schritte von der farbigen Zeichnung zur Malerei taten. Immerhin können der Stil ihrer Zeichnung, ihre Komposition, ja ganze Motive, Gestalten und selbst Bilder in der Vasenmalerei nachklingen; nur wissen wir von ihnen und vor allem von ihren Zeitgenossen zu wenig, um sagen zu können: dies oder jenes kann nicht nur, sondern muß auf Zeuxis oder Parrhasios zurückgehen; und bisher ist kein Vasenbild aufgetaucht, das etwa der lukianischen Beschreibung der Kentaurenfamilie des Zeuxis ganz oder teilweise entspräche. Mag man selbst die Gemeinsamkeit von Vorbildern der großen Malerei für attische und unteritalische Vasenbilder als sicher betrachten und zugeben, daß manche Linien von dort in der Richtung auf Zeuxis zusammenlaufen: so lange uns ihr Schnittpunkt verhüllt ist, bleibt die Vermutung unbewiesen. Vollends unzulässig ist es zu sagen: in der Vasenmalerei des reichen Stiles scheiden sich zwei Richtungen, eine fortschrittliche und eine mehr am Alten hängende (was übrigens auch nicht treffend und erschöpfend gesagt ist); die fortschrittliche scheint sich mit Zeuxis zu berühren, folglich wird die andere wohl auf Parrhasios zurückgehen. Der Schlüssel dieser Methode öffnet allzu viele Türen, ist also ein Dietrich.

Im einzelnen arbeiten die Vertreter des Panionismus in Attika gern mit dem Gewandstile, geraten aber dabei im Übereifer mit sich selbst in Widerspruch. Für Polygnot ist die Verwendung durchscheinender und windbewegter Gewänder überliefert, er soll sie also aus Jonien nach Attika gebracht haben. Erstere sind aber schon im strengen rotfigurigen Stile verbreitet und Windwirkung ist am Gewand oft schwer von Bewegungswirkung zu scheiden. Mag man nun Polygnot, die altjonischen Bildhauer oder wen sonst zum Vorfahren des Gewandstiles der Tauschwestern und seiner Fortbildungen machen, aus Jonien brauchte dieser Stil nicht zum zweiten Male zu kommen. Was beweist also die Verwandtschaft der Vasen des Meidias und seines Kreises im Gewandstile mit jonischer bezw. lykischer Plastik für den Einfluß des Zeuxis, wo wir doch die Tauschwestern, die Skulpturen des attischen Apollontempels in Delos, des argivischen Heraions, des Erechtheions und der Nikebalustrade haben und wo schon frühklassische Vasen Ähnliches zeigen? Möglichkeiten, nicht mehr; mindestens ebenso möglich ist eine zusammenhängende attische Entwicklung aus dem Archaismus (ob ursprünglich jonisch oder nicht) über den frühklassischen Stil, wo die Monumentalvasen so gut wie die Schälchen des Sotades „polygnotische“ Gewänder zeigen, zu den Tauschwestern, zur Nikebalustrade und zu Meidias. Auch die Gefahr, verschiedene Trachten und Gewebe zu Vertretern verschiedener Stile zu machen, ist groß, von den archaischen Gewandgestalten bis zu den Parthenongiebeln und weiter. — So schließt dieser Überblick mit einem Verzichte: die klassische Vasenmalerei vermag die großen Fragen der Kunstgeschichte des 5. Jahrh. ebensowenig aufzuhellen wie sie mit der großen Kunst ihrer Zeit Schritt halten konnte.

Abb. 505, 527 f.

Literatur[1]). *Pottier* Cat. 1040 ff. mit gleich feinem Gefühl für das Künstlerische wie für das Gegenständliche. Dasselbe gilt für *Riezler* Weißgrundige attische Lekythen (68 ff.). Den frühklassischen Stil kennzeichnet fein *Beazley* VA 141 f. Dekorative (entwicklungsgeschichtlich bedingte) Schwächen: *Berchmans* Esprit décoratif 103 ff. Firnis malerisch: Gr. Vm. Tf. 15. Erdfarben: Tf. 6. Kriegerabschied: I 189 (vgl. III 42, 8) Tf. 35; Tadel *Pottier* 1108. Duris: § 516 f. Mantelfiguren der Rückseiten pflegen, wenn überhaupt, nur dann leidlich abgebildet zu werden, wenn sie verhält-

§ 557
Abb. 491, 501
Abb. 558

[1]) Einzelbelege für die o. am Rande genannten eigenen Abb. werden hier nicht gegeben, weil dies u. in den betreffenden Abschnitten geschieht.

nismäßig sorgfältig gezeichnet sind; lehrreiche Zusammenstellung von *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 184 f.; vgl. *Frickenhaus* Lenäenvasen 14. — Meistersignaturen. Von dem altertümlichsten Maler des frühklassischen Stiles, Hermonax, sind am meisten signierte Gefäße erhalten (ein halbes Dutzend); ihm und dem späten Duris scheint der Maler des Töpfers Syriskos nahe zu stehen (§ 522). Etwa gleichzeitig ist der Töpfer Oreibelos, weiter herab führen die Maler Polygnotos, Mys, Hegias; der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. gehören Aison und der bei dem Töpfer Erginos tätige Aristophanes an. Weitere Töpfer: Hegesibulos, Sotades, Megakles, Talaos, Agathon, Abb. 563 Maurion, Epigenes, Xenotimos, Meidias, Nikias, Xenophantos. — Kodrosschale: W. V. I Tf. 4, vgl. Abb. 586 f. B Tf. 12. Aristophanes: Gr. Vm. Tf. 127–129. Frühklassische Schalen: Pferdemeister §§ 568 ff.; vgl. Gr. Vm. Tf. 65, 114. Verfehltes Ethos: Journ. hell. stud. XXXIII 1913 Tf. 20 ff. (Tf. 21 ist nach *Robert* Heldensage 729, 2 nicht Sinis, sondern Pallas zu erkennen). — Frauenleben, Kreis der Aphrodite und des Dionysos. Zu den nicht abstrakt, sondern dämonisch gedachten „Personifikationen" *v. Wilamowitz* Sitz. Akad. Berlin 1908, 331 f.; *Deubner* Mythol. Lexikon III 2068 ff. Abb. 2115 ff., wodurch *Pottier* 1044 f. nur insoweit berichtigt wird, als er von „Allegorie" spricht. Vgl. vorläufig Gr. Vm. Tf. 57; *Millingen-Reinach* Peintures Tf. 60; Burlington Exhib. Abb. 561 Cat. 1904 Tf. 100; Ἐφ. 1897 Tf. 10; *Brückner* Ath. Mitt. XXXII 1907, 80, 95, 118 Tf. 5, 8; Arch. Abb. 580 Zeit. XXXVII 1879 Tf. 10; *Hauser* Jahresh. XII 1909, 90 ff.; W. V. 1888 Tf. 8, 7; *Murray* White ath. Vases Tf. 20; fliegende Mädchen ohne Flügel: Gr. Vm. III 94 Tf. 136, 1 (vgl. *Studniczka* Jahresh. VI 1903, 170); Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 7, 2; vgl. *Neugebauer* Studien über Skopas 18 f. 82, dessen typologisch richtige Deutung als Nike den Malern nicht immer bewußt gewesen zu sein braucht. Herakles und Hebe: *Cecil Smith* Forman Coll. Nr. 364; Knäblein Komos: AV Tf. 56, 2 (*Deubner* 2115), vgl. *Klein* Lieblingsinschriften 136; Dionysos im Weinberge: Gr. Vm. II 329 Abb. 567 (*Deubner* 2118) Tf. 120, 2. Anthesterien Tf. 125. Satyrn: Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 1 Abb. 565 (*Buschor*[2] 210); *Beazley* VA 178; Brit. Mus. Cat. III Tf. 19, 1 (*Hauser* a. O. 89); Mon. d. Abb. 566 Lincei XVII Tf. 44. Rückführung des Hephaistos: Gr. Vm. Tf. 7, 120, 1. Obszön: Berlin Nr. 2414 (ein Mädchen „besteigt" einen sitzenden Jüngling). Kraipale: *Hartwig* Strena Helbigiana 111 ff. Abb. 557 Aphrodite und Phaon im Kahn: *Pellegrini* Vasi Felsinei 134 (Jahrb. XXXI 1916, 209). Reicher Abb. 593–595 Stil: Gr. Vm. Tf. 8 f. (Meidias), 30, 59 (Phaon), vgl. *Nicole* Meidias Tf. 2 f.; 6, 1; 10 ff. Frauen- Abb. 523, 560 f. gruppen: Gr. Vm. Tf. 77, 1; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 55; *Nicole* Tf. 11; vgl. *Milchhöfer* Jahrb. IX 1894, 73, 37. — Kinderkännchen: Literatur *Emil Müller* Drei griech. Vasenbilder, Zürich 1887, 13 f. Tf. 2, 1; vgl. *Heubach* D. Kind i. d. griech. Kunst, Diss. Heid. 1903, 55 (30, 37 f.). *Van Hoorn* De vita et cultu puerorum, Diss. Amsterdam 1909, 81 ff. (Vor- Abb. 588 f. läufer 7, 35); *Heydemann* Griech. Vb. Tf. 12; *Bulle* D. schöne Mensch[2] 412; Strena Helbigiana 248; *Scheurleer* Catalogus Tf. 45. Lekythen entwickelten Stiles: *Riezler* Weißgrund. att. Abb. 540 Lekythen Tf. 50, 79; *Fairbanks* Ath. white Lekythoi, Michigan Studies VII Tf. 4. Aristoteles: de part. anim. IV 10 p. 686 b 6 ff., vgl. Fragmt. 41 p. 1482 a 10 ff.: ἀσυμμετρία τῶν ὀργανικῶν τὸ αἶσχος. Mann und Weib: Physiognom. II p. 806 b 31 ff., VI Anfang passim, vgl. p. 814 a 1 ff., Eth. Abb. 525, 527 Nicom. IV 7 p. 1123 b 6 f. — Hegesibulos: Gr. Vm. II 181. Sotades: White Ath. Vases Tf. 17; Abb. 574 Mutter und Kind: *Fröhner* Coll. van Branteghem Tf. 38 (*van Hoorn* a. O. 30). Talos: Gr. Vm. Abb. 583 Tf. 38 f.; Pelops: Tf. 67. — Ausdruck (Ethos §§ 699 ff., 729). Aphroditeschale: White Abb. 498, 559 Vases Tf. 15. Freiermord: Gr. Vm. Tf. 138, 2. Eriphyle: Tf. 66, 2. Amphiaraos: Mon. d. Lincei Abb. 554 f., 492 XIV Tf. 4. Musaios: Vm. Tf. 139; Orpheus III 109. „Argonauten" („Marathon"): Tf. 108 (§ 732). Abb. 548 Orpheusrelief: *Brunn* Denkmäler Tf. 341 a. Weiße Lekythos: *Riezler* Tf. 56 (Achillesmeister? Abb. 491, 501 ff. § 582). Kentauren: Gr. Vm. Tf. 15. Amazonen: Tf. 6, 75 f., 116 ff.; Mon. d. Lincei XXII Tf. 86 f. Abb. 584 f. (*Buschor*[1] 194). Gigantomachie: Gr. Vm. II Abb. 72 ff.; Jahresh. X 1907, 254 ff.; Gr. Vm. Tf. 96 f.; *Riezler* a. O. 59. Individuelle Züge: Abb. 496 f. (Gr. Vm. Abb. 94 a); *Buschor*[2] 180, 182 f., vgl. §§ 389, Abb. 449, 471 506, 510, 523 (Eosmeister, Pistoxenos). — Gymnastik. *Schween* Die Epistaten d. Agons u. d. Palästra, Diss. Kiel 1911, 51 f. weist auf die blassen Nachklänge in den klassischen Mantelfiguren hin. Rein z. B. AV Tf. 277 (*Murray* Designs Tf. 15, 58), doch scheint sich hier die statuarische Abb. 575 Plastik zwischen den Maler und den Gegenstand zu schieben. — Theater. Pronomos: W. V. E Tf. 7, 1 (*Nicole* Meidias 121). Szene aus der Andromeda des Euripides: *Bethe* Jahrb. XI 1896, 292 ff. Tf. 2. Unteritalisches: § 783. Boreas: §§ 426, 509. Zum Dithyrambos vgl. § 16. Dreifüße im Bilde deuten allgemein das Theater an; nur wenn ihre Weihung dargestellt ist, wird die Beziehung auf den Dithyrambos beschränkt. Schließlich wurden sie zu so typischen Schmuckstücken, daß sie sich sogar in der phantastischen Perserjagd auf dem Aryballos des Xenophantos finden. —

Kunstgeschichte des 5. Jahrh., jonische Einflüsse: *Hauser* Gr. Vm. II 309 ff. *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 99 ff., dazu *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde 21 ff. *Ducati, Cultrera* Memorie d. Lincei XIV 1909, 144 ff., 199 ff. *Schröder* Jahrb. XXIX 1914, 123 ff.; XXX 1915, 95 ff. *Körte* Jahrb. XXXI 1916, 257 ff. *Studniczka* ebda 169 ff. passim; vgl. Kalamis 40 f.; *Rodenwaldt* Jahrb. XXVIII 1913, 313 ff. *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 141 ff. Zum Gewand auch *Noack* N. Jahrb. XXIII 1909, 233 ff. Weiteres und Näheres §§ 688 ff., 726.

2: Richtungen und Meister

a: Chronologie und Terminologie der Epochen

Wenn hier versucht wird, das im Überblick entworfene allgemeine Bild näher zu begründen und mit individuellem Leben zu erfüllen, so geschieht dies anders als bei der Behandlung des archaischen Stiles. Die bescheidnere Rolle der Vasenmalerei neben der großen Kunst, die immer geringere persönliche Bedeutung auch der besten Maler ließe ein ähnliches Eingehen ins Einzelne im Rahmen einer Gesamtdarstellung nicht als gerechtfertigt erscheinen, selbst wenn die Vorarbeiten weiter gediehen wären als bisher. Notwendig sind eindringende monographische Arbeiten freilich sehr: sie müssen der allgemeinen Betrachtung festeren Boden und mehr gesunde Bausteine liefern [1]). Diese Arbeit wird ihren Lohn nicht nur in den geschichtlichen Ergebnissen, sondern auch in sich finden; denn selbst in den bescheidensten Werken des 5. Jahrh. lebt noch etwas vom Geiste der großen Kunst. § 558

Im Überblick sind die Entwicklungsstufen und Richtungen des klassischen Stiles bereits kurz gekennzeichnet. Man kann sich ihrer bewußt sein und doch eine äußerliche Einteilung, die Fortlaufendes zerschneidet und Zusammengehöriges trennt, ablehnen; die folgenden Abschnitte sind daher frei aneinandergereiht. Hier bedarf es nur noch eines Wortes über die Chronologie und Terminologie der Epochenteilung. Dem mangelhaft beobachteten Perserschutte der Akropolis darf man angesichts der zuverlässigen Funde im Grabhügel der Marathonkämpfer soweit trauen, daß man annimmt, im Jahre 480 habe der strenge rotfigurige Stil schon eine Zeitlang in höchster Blüte gestanden. Für die beiden nächsten Jahrzehnte besitzen wir feste Punkte in den 478 entstandenen Statuen der Tyrannenmörder und den um 460 anzusetzenden Skulpturen des 456 vollendeten Zeustempels in Olympia. Zwei Jahrzehnte später, um 440, sind mindestens die reifsten Metopen, der Fries und die Giebelgruppen des Parthenon entstanden, nach weiteren zwei Jahrzehnten begann der bis 407 dauernde Bau des Erechtheions, mit dessen Skulpturen sich ein Weihrelief aus dem Jahre 420 berührt. Gleichzeitig sind die großen Akrotergruppen des attischen Apollontempels in Delos und die Skulpturreste vom argivischen Heraion. Diesen zumal für den Gewandstil des späteren 5. Jahrh. wichtigen Zeugen schließt sich die wahrscheinlich im vorletzten Jahrfünfte des Jahrhunderts entstandene Nikebalustrade an.

Damit ist ein zuverlässiges, dem Streite der Meinungen bis auf die Balustrade durchaus entzogenes Gerüst einer stilistischen Chronologie gegeben. Daß man es nicht schematisch anwenden darf, sondern stark mit dem Nachleben älterer Stilformen rechnen muß, versteht sich und wird zum Überflusse durch die Metopen des Parthenon bestätigt; denn seine Bauzeit reicht nicht aus, um die Stilunterschiede durch einfache Entwicklung zu erklären, und der Ausweg, daß die altertümlichsten für einen älteren Bau bestimmt gewesen seien, ist baugeschichtlich so gut wie verschlossen und bietet keine Erklärung für das Vorhandensein von Zwischenstufen. Auch im Einzelnen darf man nicht allzuviel von dem Vergleiche der technisch gebundenen Linearzeichnung des rotfigurigen Stiles mit der Plastik erwarten, muß vielmehr den Blick stets auf die Hauptzüge und das Ganze richten. Unmittelbares Nachzeichnen nach einem der genannten plastischen Werke ist nur bei einem Reiter des Parthenonfrieses nachweisbar, und hier ist auch der Zeitpunkt, vor der Vollendung des Baues, gegeben; denn das Bild zeigt eine Bodenerhebung, die man am Friese von unten nicht sehen kann, weil die untere Leiste sie verdeckt. Der Vasenmaler war also in der Bildhauerwerkstatt oder auf dem Gerüst. Gerade dies für griechische Begriffe unfreie Bild weicht nun aber von der üblichen Zeichenweise ab und ist daher für Vergleiche wenig geeignet. Dies gilt auch für die ganz schlichte, mehr auf den Ausdruck als auf die Form angelegte Zeichnung der weißen Lekythen des voll entwickelten Stiles; in ihnen hat der Geist des Parthenonfrieses vielleicht am längsten nachgelebt, weil er den idealen Ausdruck für die Stimmung des sepulkralen Vorwurfes bot. Dieser Eindruck würde sich verstärken, wenn das Grabrelief der Hegeso wirklich nach 394 anzusetzen wäre [2]); der aus der Anlage des Friedhofes hergeleitete Zeitansatz bindet jedoch nicht unbedingt; Abb. 577 Abb. 545 ff. passim

[1]) Einen Anfang hat inzwischen *Beazley* gemacht, VA 123 ff.

[2]) *Brückner* Der Friedhof am Eridanos 41.

der Friedhof kann auch nach einem einheitlichen Plane sehr wohl stückweise ausgebaut worden sein, etwa vom Nikiasfrieden an. — Die stilistische Chronologie wird durch die Fundumstände im 5. Jahrh. nur in unerheblichem Maaß unterstützt. Wenn das Massengrab auf Rheneia aus dem Jahre 425 keine Spuren des Meidiasstiles zeigt, so darf man daraus nicht kurzweg schließen, daß er in Athen noch nicht aufgetreten war, wenngleich dies natürlich möglich ist; aber lange vorher kann er dort freilich nicht bestanden haben. Umgekehrt beweist die ausschließliche Herrschaft des spätattischen Durchschnittsstiles in den Friedhöfen der im Jahre 408 gegründeten Stadt Rhodos nicht, daß dieser Stil bis 408 heraufreicht; denn wir brauchen die ältesten Gräber nicht zu kennen. Aber in den Anfang des 4. Jahrh. wird man den Beginn des Stiles doch setzen wollen.

§ 559 Innerhalb der ersten klassischen Epoche scheiden wir drei Entwicklungsstufen: die kimonische Zeit, vom Ende des großen Perserkrieges bis zur Mitte des 5. Jahrh. (Schlacht von Platää 479, Tod des Kimon 449); die perikleische Zeit, rund 450—430; die Zeit des Peloponnesischen Krieges und seiner unmittelbaren Folgen, bis um 400. Jede von diesen Stilstufen pflegt man mit einem Schlagworte zu bezeichnen, doch hat sich bisher keine vollkommen treffende Terminologie eingebürgert; es läßt sich eben nicht alles mit einem Worte sagen. *Furtwängler* spricht nicht sehr glücklich von strengschönem, freiem und reichem Stil, andere folgerichtiger wenigstens im Ausdruck von hohem, freiem, reichem Stil. Aber der hohe Stil der kimonischen Zeit duldet neben sich Naturalismen, die manchmal geradezu niedrig sind, der „freie" Stil ist auch noch hoch in *Winckelmanns* Sinn und der reiche selbstverständlich frei; er enthält schon viel von dem, was *Winckelmann* veranlaßte, den Stil des 4. Jahrh. „schön" im Gegensatz zum hohen Stile des 5. Jahrh. zu nennen. In der älteren Vasenterminologie wird der ganze klassische Stil als schön im Gegensatz zum strengen rotfigurigen Stile der archaischen Zeit bezeichnet; dabei scheidet man eine ältere und eine jüngere Hälfte und bezeichnet auch den Stil der kimonischen Zeit als strengschön oder als Übergangsstil. Wir verzichten ganz auf den dehnbaren Begriff „schön" und behalten als kurze zeitbestimmende Bezeichnung nur den leidlich treffenden, wenn auch nicht erschöpfenden Ausdruck „reich" für die Zeit des Peloponnesischen Krieges und der phidiasischen Schule bei. Der Stil der perikleischen (phidiasischen oder besser parthenonischen) Zeit läßt sich nicht einfach als frei, sondern höchstens als hoch und frei oder als freier Idealstil bezeichnen. Aber mit dem Worte „perikleisch" verbinden wir einen so bestimmten Begriff von künstlerischem Stile, daß es kaum einer näheren Bezeichnung bedarf. Das Wort „kimonisch" sagt uns nicht so viel und es hat seine Bedenken, es einfach durch „polygnotisch" oder gar „mikonisch-polygnotisch" zu ersetzen; denn man kann verschiedener Meinung darüber sein, inwieweit diese Begriffe die Epoche decken, und sie werden besser auf die vermutlichen unmittelbaren Nachklänge der großen Gemälde dieses Kreises beschränkt. So ist vielleicht der farblose Ausdruck „frühklassisch" da, wo man nicht rein zeitlich „kimonisch" sagen will, am besten. Zusammenfassend mag man beide Stilstufen der Pentekontaetie von 480—430 als hoch bezeichnen. Die andere Hälfte des Winckelmannschen Gegensatzes bilden der reiche Stil und seine Ausläufer im späten Stile des 4. Jahrh., ein langer Verfall mit dem Versuch einer Neubelebung, die uns hier noch nicht beschäftigen.

b: Übergänge

§ 560 Die erste Hälfte der kimonischen Zeit ist in der Vasenmalerei wohl noch mehr als in der großen Kunst eine Zeit des Überganges und der Durchdringung des auslebenden Archaismus und der mächtig hervorbrechenden Elemente des klassischen Stiles. Schon in den Statuen der Tyrannenmörder von 478 wirkt die einfache und ernste Größe stärker als die Reste archaischer Gebundenheit. Solche zeigen auch die Olympiaskulpturen um 460 noch allgemein, aber sie sind dort nicht nur kein Hindernis mehr für den Eindruck herber Hoheit und naturhaften Lebens, sondern steigern nur noch die Herbheit des künstlerischen Ausdrucks. An den altertümlichsten Metopen des Parthenon empfinden wir die Reste des gebundenen Stiles bereits als rückständig; es ist eine natürliche Begleiterscheinung der wunderbaren Raschheit der Entwicklung in der Pentekontaetie, daß ihr nicht alle

Zeitgenossen folgen konnten. Selbst bei einzelnen Koren des Erechtheions hat man wenigstens an der Rückseite noch Züge des archaischen Gewandstiles gefunden und der archaisierende Stil hat die alte Formensprache durchs ganze Altertum bewahrt. Diese letztere Erscheinung berührt uns hier nicht; sie ist in der Vasenmalerei auf die schwarzfigurigen panathenäischen Amphoren beschränkt. Was sich im rotfigurigen Stile vergleichen läßt, ist nicht archaistisch im üblichen Wortsinne, sondern eher manieristisch wie der alte Peithinosstil: ein vereinzeltes Nachleben geziert archaischer Züge zumal im Gewand, eine bewußte Auflehnung gegen die einfach natürliche Formgebung des frühklassischen Stiles, die einzelne am alten hängende Meister als stillos und undekorativ empfanden. Der Berliner Aigisthosstamnos ist wohl das bedeutendste Beispiel dieses selten so rein und entschlossen [Abb. 478 Gr. Vm. II 77] vertretenen Geschmackes. Einzelzüge dieser Art sind häufiger, so zum Beispiel gezierte Schwalbenschwänze am kurzen Chiton noch in monumentalen Bildern des „mikonisch- [Gr. Vm. I 128] polygnotischen“ Kreises.

Wieder anders zu bewerten, weniger als Archaismus denn als dekorativ flächenhafte Stilisierung ist das zu rhythmischer Streifung erstarrte Fortleben der archaischen [Abb. 506 Gr. Vm. Tf. 116 f.] Faltengruppen, das wir bereits aus dem weit in die kimonische Zeit hinabreichenden Spätstile des Duris und seines Kreises kennen. Damit eng verwandt ist die gerade im früh- [Abb. 461 Gr. Vm. Tf. 24, 105] klassischen Stil auffällige Häufigkeit faltenloser oder faltenarmer, einfach gemusterter Gewän- [Abb. 505 f., 508, 510] der. Daß hier die wirkliche Tracht, die ja den gleichen Triebfedern folgt wie die künstlerische Stilisierung, zugrunde liegt, wäre klar, auch wenn solche Gewänder nicht noch im reichen Stile neben ganz anderen als besondere Festtracht vorkämen. Ebenso lange [Gr. Vm. Tf. 20] lebten die erstarrten Faltengruppen nach und auch in freierer Form sind sie selbst in perikleischer Zeit oft genug recht fühlbar. Alle diese Erscheinungsformen der Nach- [Abb. 559 Gr. Vm. Tf. 29, 58; 138, 2] wirkung des archaischen Stiles enthalten einen verschieden starken Zuschuß von zeitlos dekorativer Absicht. Dazu gehört auch die selbst bei den frühklassischen Stürmern und Drängern kaum erschütterte Vorherrschaft der reinen Seitenansicht zumal des Kopfes, der in kimonischer und noch in perikleischer Zeit bei Gestalten in Vorderansicht [Gr. Vm. Tf. 66, 2] oft ebenso hart zur Seite gewendet ist wie etwa bei der Athena der olympischen Atlasmetope. Erst der spätattischen Nachblüte im 4. Jahrh. ist die Schrägansicht des Kopfes [Abb. 590 ff.] ebenso geläufig wie eine allgemeine Plastik und Tiefenwirkung der Zeichnung; aber gerade darin zeigt sich, daß die bildliche Vasenmalerei sich überlebt hatte. Im frühklassischen Stil und bei geringen Zeichnern auch weiterhin spielt jedoch noch ein anderes Moment mit: die primitive Einstellung in die Fläche. Beim Kantharos des Hieron ist bereits darauf hingewiesen worden, wie der Bruch mit den festen Formeln des Archaismus für viele nicht gleichbedeutend mit Beherrschung einer freieren Formensprache war; so erklären sich manche Rückfälle, die, wie wir sehen werden, einen bemerkenswerten Zug in dem Ringen der frühklassischen Zeit um einen neuen Stil darstellen.

Wie weit der volle Strom des Archaismus in der Vasenmalerei noch in die kimo- [§ 561] nische Zeit hineinreicht, fragt sich. Das Jahr 480 ist mehr als Ursache denn als Wirkung das Epochenjahr, zumal für die dekorative Kleinkunst. Beim Archaismus ist das Jahr 475 als Symbol der Stilwende genannt worden. Der Lieblingsname des Glaukon, der auf einer frühen Schale des Pferdemeisters aus der Werkstatt des Euphronios erscheint, ist ver- [Abb. 415 Hartw. Tf. 51 f.] mutlich um 470 anzusetzen; die Euphroniosschale wird in den Beginn seiner Schönheit fallen und steht stilistisch den Statuen der Tyrannenmörder nahe. Manches vollreife Werk der führenden Meister des strengen rotfigurigen Stils und ihres Kreises mag also aus den siebziger Jahren stammen. Der Spätstil des Duris oder seiner Nachfolger kann bis 460, ja selbst bis 450 reichen; wenigstens läßt sich die letztere Annahme von *Hauser* nicht widerlegen. Dies ist freilich nicht mehr der volle Strom des Archaismus, sondern ein Nachleben in bewußter Ablehnung des neuen Stiles. In der Werkstatt des Hieron ist wie in der des Euphronios der Übergang an signierten Werken greifbar: der Eos- [Abb. 446 f., 449] meister und der Maler des Kantharos vertreten die neue Zeit. Hieron-Makron nahe stehen auch die Spitzamphoren mit Boreas, deren Ansatz nach 480 so gut wie sicher ist. Eine [Gr. Vm. Tf. 94 f.] Fortsetzung des hieronischen Durchschnittsstiles, dessen alleiniger oder doch Hauptträger [Abb. 435 ff.] der Maler Makron ist, stellen die Bilder des unbedeutenden Malers Hermonax dar; in- [Abb. 517] wieweit der darin nachlebende Archaismus verspätet ist, läßt sich ohne äußerlichen An-

halt kaum sagen. Die Werkstatt des Pistoxenos verbindet den alten Epiktet, freilich durch ein späteres Werk, mit einem Maler, der Elemente des reifsten Durisstiles mit ungewöhnlich [Abb. 471] individueller und ausdrucksvoller Zeichnung vereint: er führt uns mitten in den Naturalismus des frühklassischen Stiles. Endlich ist des Panmeisters zu gedenken, jenes tempe- [Abb. 474 ff. Gr. Vm. Tf. 16, 115] ramentvollen, beweglichen Malers, dessen Weg von manieristischer Strenge und Zierlichkeit zu herber Größe und einer zuletzt freilich nicht mehr ganz gemeisterten Freiheit zu führen scheint.

Die beiden gegensätzlichen Hauptzüge der frühklassischen Kunst, Stilgröße und naturalistische Beobachtung lassen sich weit in den Archaismus hinauf verfolgen. Von dem monumentalen Zuge der altattischen Plastik, ihrer einfachen Größe in Form und Ausdruck, war im Überblick bereits die Rede. Den gleichen Zug hat man in der Vasenmalerei des [Abb. 85, 89] ausgehenden frühattischen Stiles erkannt: die Nessosamphora zeigt ihn in voller Stärke. Im späteren schwarzfigurigen Stile braucht man nicht einmal ein so bedeutendes Werk [Abb. 254] wie die dem rotfigurigen Stile sehr nahe stehende Kanne des Kleisophos zu nehmen, um Vorläufer des Wahrheitssinnes des frühklassischen Stiles zu finden: wir haben solche auch [Abb. 244 f., 247] auf den bescheidenen Bildern des Tychios, Charitaios, Pamphaios bemerkt. Der Realismus des strengen rotfigurigen Stiles, seine Fähigkeit zu individueller Charakteristik bedarf hier [Abb. 406, 409 f., 422] keines Eingehens mehr; der Hinweis auf die Komosschalen von Euphronios und Brygos [Abb. 392 f. 395 Gr. Vm. Tf. 92 f., 61 f.] genügt. Auch monumentale Größe zeigt Euphronios schon auf dem frühen Antaioskrater, und auf dem unsignierten Amazonenkrater verbindet er ein monumentales Hauptbild mit einem realistischen Nebenfriese. Wie sich die monumentalen Züge von Euthymides zum [Abb. 371 ff.] Kleophradesmaler steigern, ist oft bemerkt worden; der Schritt von diesem zur Euphronios- [Abb. 415] schale des Pferdemeisters ist im Formalen gar nicht mehr so groß; viel mehr bedurfte es der Erfüllung dieser großen Formen mit neuem Geiste. Dafür war die Zeit freilich zu Beginn des 5. Jahrh. noch nicht reif; erst sprach noch der Archaismus sein letztes Wort in der erfüllungsreichen Hochblüte des strengen Stiles.

Literatur. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 109 ff. Koren des [Abb. 478] Erechtheions: *Lechat* Sculpture attique avant Phidias 494 f. Aigisthosstamnos: Abb. 478 (Gr. Vm. II 77; Jahrb. XXIX 1914, 31). Schwalbenschwänze: Vm. I 128, Mon. d. Inst. XI Tf. 14. Streifengruppen, Flächenmuster (Duris § 521): Jahrb. a. O. 27, 30, 32; *Heydemann* Gigantomachie aus Altamura [Abb. 505 f., 508, 510] Tf. (Abb. 510); *Pellegrini* Vasi felsinei 131; Gr. Vm. Tf. 116 f.; *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 79, 83; spät 'Eφ. 1886 Tf. 1; Gr. Vm. Tf. 20; frei mit Zwischenzügen Tf. 29; 58; 138, 2. Harte Kopf- [Abb. 563] wendung noch Gr. Vm. Tf. 66, 2; W. V. I Tf. 4; B Tf. 9. Primitive Einstellung in die Fläche (Hieron [Abb. 506 f.] § 506); Beine: Gr. Vm. Tf. 116, 118 (Pferd); Anz. X 1895, 39; *Hoppin* II 448 (Füße). Pferdemeister: §§ 568 ff. Eosmeister: §§ 506, 510. Boreas: § 509. Hermonax: § 583. Pistoxenos: § 523. Panmeister: §§ 525 f. Nessosamphora: § 120. Kleisophos: §§ 286 f. Tychios, Charitaios: §§ 284 f.; Pamphaios: § 293. Euphronios: §§ 482 f. Kleophrades: §§ 371, 466 f.

c: Hoher Stil und Naturalismus der kimonischen Zeit

[§ 562] Im Überblick ist bereits gesagt worden, daß die kimonische Zeit die abgeklärte Harmonie der perikleischen noch nicht erreicht hatte: die Elemente des neuen Stiles sind noch nicht miteinander ausgeglichen, die Künstler ringen mit neuen Problemen, die sie vielfach noch nicht voll bewältigen, Härten und Ungleichmäßigkeiten sind die Folge. Es ist bezeichnend für den Tiefstand des allgemeinen Kunstempfindens im späteren 19. Jahrh., daß die Olympiaskulpturen zunächst nur von wenigen, zeitlos Feinfühligen oder ihrer Zeit Vorauseilenden voll gewürdigt wurden; die Menge lehnte sie ab, die einen, weil sie sie aus Klassizismus nicht schön genug, die anderen, weil sie sie aus Naturalismus nicht natürlich genug fanden. Und doch ist hier schon soviel erhabene Schönheit und schlichte Naturwahrheit vereinigt, wenn auch noch nicht ganz verschmolzen, daß das leblose klassizistische Ideal daneben ebenso verblaßt wie das geistlose der Naturnachahmer jener Zeit. Wirklich gesehen wurden fast nur die Härten und die Verstöße gegen die äußerliche Richtigkeit, wobei beabsichtigte Wirkungsform, dekorative Sorglosigkeit und eigentliche Versehen natürlich nicht geschieden wurden.

Die Olympiaskulpturen sind das einzige große Bildwerk der kimonischen Zeit, das verhältnismäßig weitgehende Rückschlüsse auf die Malerei gestattet; sie sind Flächenkunst, wenn auch vollplastische und stark dekorativ bedingte, und vermitteln uns viel von den auch die Malerei bewegenden allgemeinen Problemen von Form und Ausdruck. Aber wieviel

problemreicher war die Malerei, wieviel mannigfacher ihr Ringen, ihr Suchen und Finden neuer Formen, die die zersprengten archaischen Formen ersetzen sollten! Perspektive, Raum, Licht, Farbe, alles verlangte gebieterisch neue Lösungen, teils Fortbildung oder Umschmelzung des Alten, teils ganz Neues, das für die Zeitgenossen eine unerhörte Umwälzung bedeutete. Das spätere Altertum sah in seinem Vollbesitz einer hochentwickelten Malerei, die mit der Skiagraphie des Apollodoros begann, hier nur bescheidene Anfänge und wir vollends bleiben ohne Antwort auf allzu viele wichtige Einzelfragen; aber wir mögen den Fortschritt noch so vorsichtig werten, eins ist sicher: der grundsätzlich entscheidende erste Schritt von flächenhafter farbiger Zeichnung zu räumlicher Malerei wurde damals getan, die Malerei brach die Fesseln des Archaismus nicht nur auf dem ihr mit der Plastik gemeinsamen, sondern auch auf ihrem eigensten Gebiet. Es war keine von jenen Schöpfungen, die wie Athena aus dem Haupte des Zeus fertig entspringen, sondern eine von jenen, die sich erst in Jahrzehnten und Jahrhunderten auswirken; solche sind für die Nachwelt oft unscheinbar und erst die streng geschichtliche Betrachtung lehrt die Späteren verstehen, weshalb sie die Zeitgenossen so gewaltig erregten.

Großmeisterliche Richtung: die Führer

§ 563

Diese Erregung klingt in der Vasenmalerei trotz ihrer technischen und dekorativen Bedingtheit ebenso deutlich nach wie in der Literatur. Oben sind die Meister, die der großen Malerei bis an und über die Grenzen ihres Handwerks folgten, als Stürmer und Dränger bezeichnet worden im Gegensatze zu den anderen, viel zahlreicheren, die nicht so weit gehen wollten oder konnten. Man hat sogar geglaubt, in zwei Fällen die Hand von Meistern der großen Malerei in Vasenbildern erkennen zu können; aber dagegen sprechen gute Gründe: die halbpolychrome Amazonenschale hat sich als Werk des bedeutendsten Vasenmalers der Zeit, des „Pferdemeisters“, herausgestellt und der Kentaurenpsykter gehört einem Maler an, dessen Zeichenkunst schwerlich großen Maaßen gewachsen war. Deshalb wird man auch die Mischung altertümlicher und neuer Züge auf diesem merkwürdigen Gefäß eher so deuten, daß die altertümlichen nachleben, als daß die neuen hier besonders früh aufträten. Das Einzigartige des Kentaurenbildes liegt in dem Streben, mit den Mitteln der reinen Firnistechnik malerische Wirkungen zu erzielen, die über alles Frühere sowohl dem Umfange nach wie dadurch hinausgehen, daß sie von dekorativen Absichten noch freier sind als selbst die schimmerndsten Bilder des Brygos. Es ist bezeichnend, daß wir die wenigen schwarzen Bärte als wirklich schwarz und bei einem mächtigen Kentaurenkopfe geradezu als drohend wie die Augenbrauen empfinden: so sehr sind die Tonwerte auf eine malerische Sepiaskala abgestimmt. Einige Pferdeleiber sind durch kräftige Schattierung gerundet. Daneben und vollends neben der malerischen Haarbehandlung mit dem ausgestrichenen Pinsel wirkt die primitive Strichelung der Wimpern und des Körperhaares ebenso altertümlich wie die Zeichnung der meisten Augen und manches andere; aber mit diesen widerspruchsvollen Kunstmitteln hat der Maler doch eine starke Gesamtwirkung erreicht.

Abb. 501
Gr. Vm. Tf. 6
Gr. Vm. Tf. 15
Abb. 491

Es ist lehrreich, sein Bild mit anderen zu vergleichen. Die der Troilosschale des Euphronios nahestehenden Münchner Kentaurenschalen sind ihm in Zeichnung, Komposition und dekorativer Wirkung, in der sicheren Einheitlichkeit ihres reifen Archaismus, ja selbst in malerischen Zügen wie der Bildung des Körperhaares weit überlegen; Leben und Bewegung gibt der ältere Meister viel unmittelbarer und die parthenonische Großartigkeit des Rundbildes weist in die Zukunft und über die Herbheit und die Härten des Psykters hinaus. Dennoch spüren wir in dem jüngeren Werk oder vielmehr durch seine Unvollkommenheiten hindurch einen neuen Geist: an die Stelle der archaischen Drastik tritt eine Beseelung, die selbst den Ausdruck der tierischen Kentauren vertieft. Die Augen der beiden siegreichen Kentauren blicken mit unheimlicher Eindringlichkeit, selbst in der Schrägansicht des Kopfes, die noch zweimal wiederkehrt; die sprechende Gebärde des um Gnade Flehenden begleitet den Blick des brechenden Auges und das Ächzen des geöffneten Mundes mit dem Ausdruck einer Menschlichkeit, die an dem halb tierischen Wesen und gegenüber dem ungerührten Sieger seltsam absticht. Welch ein Fortschritt gegenüber der archaischen Naivität des flehenden Nessos auf der frühattischen Amphora! Das Öffnen des Mundes, in dem die Zähne erscheinen,

Gr. Vm. II 133 ff. Tf. 86
Abb. 403
Abb. 85

findet sich schon früher, auch auf den verglichenen Schalen, aber hier und auf anderen „polygnotischen" Vasen fällt es doch besonders auf; das gleiche Verhältnis muß zwischen der archaischen und der frühklassischen großen Malerei bestanden haben, denn die Alten sahen darin eine Neuerung des Polygnot. Auch in den perspektivischen Versuchen, der Gruppenbildung, der Eindringlichkeit mancher Motive verrät der Maler die Entlehnung. Wie sehr jedoch das Bild, das man sich nach dem Psykter allein von der großen Malerei der Zeit machen würde, der Ergänzung bedarf, zeigen andere Kentaurenbilder, keines schöner als ein Florentiner Krater.

Auf dem Psykter ist über dem Ausdruck und der malerischen Behandlung die Schönheit fast vergessen; kaum daß ein edler Griechenkopf sie zeigt. Der Krater gibt Ausdruck und Schönheit in wundervoller Verbindung. Das Kampfbild, das in engem Felde nur vier ganze und zwei halbe Gestalten zeigt, darf sich neben dem Olympischen Westgiebel sehen lassen. Hier kämpfen nicht Hopliten gegen die Unholde des Waldes, sondern der ethische Gehalt der gestörten Hochzeit des Peirithoos ist voll ausgeschöpft: waffenlos, nur mit der wohlgeschulten Kraft und Gewandtheit ihrer herrlichen Athletenleiber und mit der Überlegenheit des Geistes über die wüste Gewalt bekämpfen die griechischen Jünglinge die zähnefletschenden Halbtiere, in denen das Tier Herr über die menschliche Gesittung geworden ist. Und in diesen in Form und Ausdruck gleich starken und geistig vertieften Gegensatz spielt ein zweiter von gleichem ethischem Gehalt hinein: zwischen dem in herrlicher Straffheit hoch aufgerichteten Jüngling und dem wild anspringenden Kentauren liegt ein Mädchen am Boden, das Gewand halb von der Brust gerissen, Kopf und Arm in großer Gebärde des Entsetzens und der Abwehr ebenso ausdrucksvoll wie schön bewegt. Das formale Motiv ist archaisch und zeigt in der Armspanne jene zügige Dominante, die wir zumal bei Euthymides und Euphronios sowie in der großen Kunst bis zum Diskobol des Myron hinab beobachtet haben; aber wie ist hier durch das Gewand und den ganzen Zusammenhang der geistige Ausdruck gesteigert gegenüber Gestalten wie die fallende Amazone auf dem euphronischen Krater von Arezzo. Meisterlich sind die Gruppen und Gestalten ineinander gefügt und so stark zieht die Hauptgruppe den Blick an, daß auch die kühnste Überschneidung durch den Rahmen nicht stört: das Hinterteil eines ausschlagenden Kentauren, der uns hier schon zum dritten Male begegnet und auch auf dem Friese des Tempels von Phigalia wiederkehrt.

Abb. 489

Abb. 367, 395

§ 564
Gr. Vm. II 247

Abb. 492
Gr. Vm. II 251
Tf. 108

Die Scherbe eines anderen bedeutenden Kentaurenbildes ist vielleicht von der gleichen Hand wie ein Werk, das ähnlich allein steht wie unser Psykter, ein Hauptstück der „polygnotischen" Vasenmalerei: der sogenannte Argonautenkrater in Paris. Er ist schon im Überblick als Beispiel starker Stimmung eines reinen Daseinsbildes herangezogen worden. Der Maler war mit seinem Verzicht auf Namensbeischriften moderner als Polygnot selbst; wir vermögen die Stimmung der um Herakles und Athena versammelten Heroen daher nicht im einzelnen zu deuten; die schöne Vermutung, daß es die attischen Phylenheroen am Morgen der Schlacht von Marathon seien, scheint unhaltbar. Polygnotisch wie die Stimmung ist das wiederholte leichte Öffnen des Mundes, die ausführliche Zeichnung der Gesichtszüge zumal an den Köpfen in Schrägansicht, deren gerunzelte Stirnen so stark wirken, polygnotisch vollends die Komposition, die den Beschreibungen der großen Bilder genau entspricht. Einerlei wie weit bei Polygnot die primitive senkrechte Staffelung auf landschaftlichem Grunde, wie weit die Vorstellung eines Abhanges oder eine Art Kavalierperspektive mit hohem Horizonte mitspielt, wie weit er das Gelände ausführte, mit Lokalfarben und Schattierung oder nur linear — auf jeden Fall ist hier nicht nur die gemeinsame Standlinie und die bildfüllende Höhe der Gestalten aufgegeben, sondern auch die Flächenwirkung des Grundes aufgehoben; zu den Verkürzungen der Gestalten tritt die Tiefe des Gesamtraumes, in dem sie stehen. So sehr der Maler seine Angabe des stark bewegten Geländes durch weiße Linien den beschränkten Mitteln der rotfigurigen Technik angepaßt hat, so rhythmisch er die mit einem Blick zu übersehende Hauptgruppe komponiert hat und so sehr er sich im Gegensatze zu anderen, die darin mehr der Malerei folgten, bemüht hat, Klarheit der Umrisse und gleichmäßige Verteilung von Hell und Dunkel durch Vermeiden von Überschneidung und Gruppenbildung zu bewahren: die Fläche, die er verzieren sollte, hat er doch halb zerstört; Fläche und Raum durchdringen sich zu einem unmöglichen Zwitterwesen. Der Sitzende schwebt

mehr über dem Liegenden in der Luft als er oberhalb von ihm sitzt; von den in Schrägansicht angelehnten Schilden sticht der in geometrischer Aufsicht gezeichnete wie ein Flächenornament hart ab.

In richtiger Erkenntnis ihrer Mittel und ihrer Aufgabe sind die Maler des rotfigurigen Stiles auf diesem Wege nicht weiter gegangen. Erhalten hat sich die halbräumliche Verteilung der Gestalten auf der Fläche zwar dauernd, aber sie wurde rasch zur dekorativen Manier, deren Schematismus das Übergewicht der Flächenwirkung über die Raumwirkung um so mehr sicherte, als die Späteren an viel stärkere Raumwirkungen in der großen Malerei gewöhnt waren. So erstarrten auch die vom Gelände mehr oder minder überschnittenen Gestalten wie der Hoplit und ein Niobide auf der flüchtiger behandelten Rückseite unseres Kraters zu freien Abkürzungen nach Maaßgabe der verfügbaren Fläche; Menschen, Tiere, Gegenstände, ja selbst Säulen von Bauten wurden so behandelt. Ein ähnlicher Vorgang ist an Symposionbildern zu beobachten. Die archaische dekorative Reihung wurde auch durch Einschaltung einzelner vom Kopfende her gesehener Klinen nicht bildmäßig; es blieb bei dieser vereinzelten Anregung zu räumlicher Vorstellung. Im frühklassischen Stile wurden die Klinen und Gestalten zu einem durch Schichtung und Überschneidung räumlich wirkenden Bilde zusammengerückt; der Gesamtraum ist zwar noch nicht wirklich gezeichnet, aber man fühlt ihn doch. Allein dies drang weder durch noch wurde es zum Ausgangspunkt einer Entwicklung; die Grundsätze der Flächenverzierung behielten die Oberhand. Wenn dann im 4. Jahrh. auf einem unteritalischen Krater plötzlich eine die Gefäßwand verneinende wirklich räumliche Zeichnung des Symposions erscheint, so ist dies eine Entlehnung aus der großen Malerei.

Abb. 574 f., 581, 584, 593 ff.
Gr. Vm. II 251
Abb. 579, 581, 590, 595
Abb. 464
Abb. 494
Abb. 802

Dem Streben unseres Malers nach räumlicher Wirkung entspricht seine Vorliebe für Verkürzungen. Nur die Mehrzahl der Köpfe erscheint noch in reiner Seitenansicht, die Hälfte der Gestalten steht ganz oder fast in Vorderansicht und selbst bei dem Pferd ist am Vorderteil eine leichte Schrägansicht angedeutet. Dies ist freilich im Einzelnen mißlungen, wenn auch nicht so auffällig wie bei dem erhobenen Oberschenkel des benachbarten Mannes und an den Köpfen in Schrägansicht, deren individuell wirkende Häßlichkeit nicht als absichtlich gelten darf; gewollt ist nur eine Durchbildung wie bei dem schönen Kopfe des Herakles. Selbst an den Schilden schwankte der Maler; neben richtiger Verkürzung des Randes in der kurzen Achse erscheint auch das umgekehrte Verhältnis. Dagegen wird jeder die in Vorderansicht etwas verkrümmt wirkenden Zehen den wie abgeschnittenen Stummeln des Archaismus vorziehen. Endlich begegnen uns hier die ersten Tiefenschatten. Die Rundung der Pferdeleiber durch Schraffierung auf dem Kentaurenpsykter war nur eine Steigerung dessen, was schon im reifen Archaismus an Schilden, Hüten und dergleichen vorkommt. Hier aber sind die jetzt stark ausgeprägten und langgezogenen Faltenaugen mit verdünntem Firnis gefüllt; das kann nichts anderes als Schatten bedeuten und wiederholt sich denn auch an der Innenseite herabhängender Helme und Hüte sowie in noch bedeutend kräftigerer Form bei anderen Meistern dieses Kreises. Es liegt nahe, den Schluß auf alle die Stellen auszudehnen, wo eine Linie, die eine Kante oder Furche bedeutet, von einem „Schattenstreifen“ begleitet wird. Allein so entschieden man für die große Malerei die Anfänge einer modellierenden Schattierung erschließen wird, so sehr muß man doch auch die besonderen Bedingungen und Überlieferungen der rotfigurigen Technik bedenken. Die Meister vermochten den Übergang von linearer Zeichnung zu eigentlicher Malerei nicht mitzumachen; ihr Hauptmittel, die Relieflinie, war im höchsten Grade linear. Andrerseits wollten sie die monumentale Durchbildung der Gestalten in der großen Malerei nachahmen. Da wurde denn zumal bei großen Gestalten die Frage der Innenzeichnung brennend. Der übliche verdünnte Firnis wirkte selbst bei ausführlicher Zeichnung so schwach, daß die Gestalten leer und flächenhaft erscheinen mußten, und die leicht andeutende Art der reif archaischen Schalenmalerei genügte vollends nicht.

§ 565
Abb. 491
Abb. 506 Gr. Vm. II 310

So blieb nichts übrig, als den Körper mit einem harten Netze von Relieflinien zu bedecken, wie das schon der junge Euphronios bei den großen Gestalten des Antaioskraters getan hatte. Dies war nun so unmalerisch wie möglich und in dieser Hinsicht ein Rückschritt gegenüber der leichten Pinselführung spätarchaischer Meister wie etwa Brygos; schon Euphronios war die Wirkung offenbar zu linear, so daß er die Sehnen um den Nabel herum zwischen den Relieflinien mit verdünntem Firnis anlegte, um Höhen

Abb. 392
Abb. 419 ff.

und Tiefen besser zu scheiden. Dies bereits als Schattierung zu bezeichnen, wäre ein Anachronismus und ebensowenig berechtigt wie bei der schon im Archaismus vorkommenden Milderung von Relieflinien durch begleitende Striche von verdünntem Firnis. Wenn nun beides auf unserem Krater in verstärktem Maaß auftritt, so ist der Zusammenhang mit der älteren Weise offenbar; es fragt sich nur, ob eine bewußte Umwertung zur Schattierung vorliegt. Indessen würde der Maler unsere Frage, ob er hier schattiert oder nur die harte Linienwirkung malerisch gemildert habe, vielleicht gar nicht verstanden, sondern nur geantwortet haben, er wolle der großen Malerei mit seinen andersartigen Mitteln möglichst nahe kommen; und für die große Malerei sind modellierende Schattierung und Tiefenschatten sowieso sicher zu erschließen, wenn auch der Umfang ihrer Anwendung Gr. Vm. Tf. 28 fraglich bleibt. Andere Maler haben es gelegentlich mit ganz breiten Linien von ver- Abb. 489 dünntem Firnis versucht; ihnen dürfte man unsere Frage wohl noch weniger stellen. Die Späteren kehrten auch hierin in die vom Archaismus meist gewahrten Schranken ihres Abb. 554, 573 Gr. Vm. Tf. 140 Handwerks zurück; in perikleischer Zeit herrscht eine leicht andeutende Linearzeichnung, Gr. Vm. II die viel mehr mit dem Umrisse des Körpers als mit Oberflächenlinien plastisch wirkt. Im Abb. 72 ff. Tf. 36—39 reichen Stil sind breite Begleitlinien wieder häufiger, und zwar besonders in Bildern, die Abb. 574, 582, 585 ähnlich der großen Malerei folgen wie die der frühklassischen Stürmer und Dränger.

§ 566 Trotz dieser Milderung zeichnerischer Härten und trotz der auffälligen Verwendung von Weiß an einem Schild ist unser Meister keineswegs malerisch gesinnt. Scharf umrissen wie die Einzelstatuen stehen und sitzen seine Gestalten da. Die Zeichnung ist mit ihren feinen Relieflinien technisch hervorragend, aber künstlerisch etwas mühsam und unsicher; der Linie fehlt der große Zug, den viele gleichzeitige Bilder noch ebenso wie die guten Werke des strengen Stiles zeigen. Man spürt überall den Handwerker, der größere Meister etwas äußerlich nachahmt und dabei weniger Größe erreicht als begabtere Abb. 498 ff. Zunftgenossen, wie der Pferdemeister, der mit dem neuen Gute viel selbstherrlicher schaltet, Abb. 489 oder der Meister des Florentiner Kentaurenkraters. Dennoch oder gerade deshalb lehrt uns aber sein Werk wie für die Stimmung und die Komposition so auch für die Zeichnung der Vorbilder in ihren allgemeinen Zügen eher mehr als manches selbständigere Vasenbild. Die Standmotive mit ihrer mehr oder minder durchgeführten Entlastung des einen Beines, das Sitzen und Liegen zeigen gegenüber dem Archaismus die gleiche Lösung und Schmeidigung wie in der Plastik; mit vielen perspektivischen Härten sind auch die statischen teils gemildert, teils gewichen; das Körpergefühl steht am Anfang jener Linie, die bis zum Parthenon ansteigt, um über die Verbindung von edelstem Anstand und freier Natürlichkeit in den Giebeln zur mehr oder minder manieristischen Linienschönheit der Folgezeit zu gelangen. Hier sind auch die Anfänge noch ungleichmäßig und im ganzen überwiegt die Herbheit; aber gerade in den Motiven zeigt der Maler noch am ehesten etwas von der Größe des Stiles, dem er folgt. Die Haltung auch des Liegenden ist entschieden vornehmer als im Ostgiebel des olympischen Zeustempels, wie denn der Meister überhaupt das naturalistische Element des Zeitstiles weniger spiegelt als man auf Grund der Zufallswirkung der Köpfe in Schrägansicht gemeint hat.

Wie die naturalistischen Züge der archaischen Vasenmalerei sich an der Wende zum frühklassischen Stile zu einer eigentlichen Richtung verdichteten, haben wir bereits Abb. 449, 471 beim Eosmeister in Hierons Werkstatt und bei Pistoxenos gesehen. Ein nach Befreiung von der überkommenen Typik ringender Sinn für Wahrheit und Ausdruck setzte sich dort rücksichtslos bis zum geflissentlichen Aufsuchen der ausdrucksvollen Häßlichkeit durch: die altgewordene archaische Kunst tauchte in den Jungbrunnen der Naturbeobachtung, um ihm in neuer, reiferer Schönheit zu entsteigen. Das Glanzstück dieser Richtung wird Abb. 496 vielleicht für immer der Kriegerkopf auf einem Krater bleiben, der mit den einfachsten Mitteln das Äußerste an physischer und psychischer Bildnishaftigkeit leistet; kein hellenistisches oder römisches Bildnis übertrifft ihn. Wir ermessen darnach, wie vollkommen ikonisch die Feldherren im Bilde der Marathonschlacht dargestellt gewesen sein können. Abb. 471 Aber diese Zeit vermochte nicht nur ausgeprägte Männerköpfe oder alte Hexen wie die des Pistoxenos charakteristisch zu erfassen; auch die schwerer greifbaren Formen schöner Frauen wußte sie bereits individuell zu gestalten, wie denn auch Polygnot Kimons Schwester Abb. 497 Elpinike unter die Troerinnen gemengt haben sollte. Die Scherbe einer weißen Lekythos

mit dem Lieblingsnamen Glaukon ist ein hervorragendes Beispiel dafür. Mit Recht sagt *Buschor*, daß das Gesicht dieser Frau eine neue Welt bedeute; und man darf hinzufügen, daß diese Welt der weiblichen Individualität auch späterhin nur wenig betreten wurde. Nicht nur in perikleischer Zeit legte sich der Schleier idealer Typik wieder darüber, sondern durchs ganze Altertum und noch im Klassizismus der Neuzeit strebte er sie zu verhüllen, sofern nicht starke Bildniskünstler sich dem widersetzten. Für die handwerklichen Statuen und Grabreliefs gilt jederzeit, daß die Frau, sofern sie nicht alt erscheinen soll, von idealer Schönheit ist; „alter Vater, schöne Mutter" sagt noch *Wilhelm Busch.*

Diese Individualisierung selbst schöner Frauenköpfe ist bezeichnend für den Fortschritt gegenüber der archaischen Vasenmalerei: die neue Zeit vermag das Individuelle in Form und Ausdruck auch da zu sehen, wo sie nicht drastisch wirken will. Es ist archaische Drastik, wenn der schwarzfigurige und der strenge rotfigurige Stil viel mehr Interesse als der klassische für auffällige Barbarentypen zeigen, von den Negern und Ägyptern der jonischen Busirishydria bis zu dem alten Semiten des Hegesibulos (Skythes?). Die klassischen Maler begnügen sich auf diesem Gebiet eher mit äußerlichen Kennzeichen, so bei einer thrakischen Amme mit der Angabe des struppigen Haares und der Tätowierung, und der Neger ist für sie kein Phänomen mehr. Auch bei Euphronios und Brygos dient die Individualisierung durchaus dem drastischen Ausdruck. Bei Pistoxenos ist der individuelle Ausdruck bereits psychologisch verfeinert und auch der stärkste Ausdruck ist jetzt von der einfachen Drastik des Archaismus weit entfernt: er wird bis zu packender pathologischer Charakteristik vertieft. Das erschütternde Bild des vom Schlangengifte rasenden Philoktet ist mit Recht mit dem Knaben auf Raffaels Transfiguration verglichen worden; es braucht das Auge des Arztes nicht zu scheuen.

Abb. 152f., 340
Abb. 406, 409f., 422
Abb. 471
Abb. 490

Die alte Drastik zog sich im frühklassischen Stil auf das Gebiet zurück, wo ihr jede Zeit ihr Recht läßt: in die Karikatur. Wir haben oben bereits ein rein archaisches Prachtstück dieser Gattung in dem hockenden Alten mit riesigem Kopf auf winzig dürrem Leibe kennengelernt und die anschließenden, mehr oder minder weit in den frühklassischen Stil hinabreichenden Bilder aufgezählt: den Äsop, den Zwerg in der Klinik und die gleichartigen Pygmäen, für welche der Zwergentypus bestehen blieb. Andere Gestalten dieser Zeit sind durch allgemeine Dürre gekennzeichnet, so Geras, den Herakles ereilt, und ein kleines Flügelwesen mit dem Kopf eines verhungerten Gassenkindes, das er an der Kehle packt. Eine eigentliche Karikatur ist hiervon nur der eine Geras, ein Männchen mit Hakennase und riesigem Gliede, das hellenistische Typen vorwegnimmt. Dies gilt auch von dem merkwürdigen Bilde des kahlen Thersites. Allein dies sind doch immer nur Einzelgestalten; zur selbständigen Gattung ist die Karikatur in der attischen Vasenmalerei nie geworden. Dies ist nur auf provinziellem Boden und erst zu der Zeit geschehen, als die alte Komödie, in welcher die archaische Drastik halb sakral nachlebte, sich ihrem Ende näherte, im ausgehenden 5. und im 4. Jahrh. in der böotischen schwarzfigurigen Kabirionkeramik und in den unteritalischen Phlyakenvasen. Dort, wo das edle Gewächs des attischen Idealstiles nicht tief Wurzel faßte, schoß diese niedere Flora ins Kraut — eine ähnliche Erscheinung wie der Realismus der Etrusker und selbst der griechisch-persischen Glyptik. Charakteristisch sein ist eben leichter als schön und doch nicht leer und ausdrucklos. Während der perikleische Stil allenfalls noch den alten Fährmann Charon individuell und kaum noch einmal eine barbarische Magd oder eine Gorgone geradezu häßlich bildet, finden wir auf einem frühen unteritalischen Krater den König Phineus und eine Harpye plötzlich mit den Köpfen häßlicher Semiten ausgestattet. Angesichts des wehleidigen Ausdruckes zumal der bedrohten Harpye drängt sich das unübersetzbare jiddische Wort „nebbich" unwiderstehlich auf.

§ 567
Abb. 387
Abb. 495
Abb. 493
Abb. 613ff., 804f. (803)
Abb. 542
Abb. 799 Gr. Vm. Tf. 60, 2

Dies mag hier genügen; naturalistische Auffassung und individuelle Bildung wird uns im folgenden noch oft genug begegnen, auf Gefäßen von geringer Kunst so gut wie bei den beiden einander ergänzenden Meistern, die wir in die Brennpunkte unserer Betrachtung des frühklassischen Stiles stellen, dem Pferdemeister und Sotades.

Literatur. Elemente des neuen Stiles: § 545; vgl. *Winter* Die jüngeren att. Vasen 43 ff., trotz des alten, um ein Menschenalter zu niedrigen Ansatzes der Vasen mit feinem Gefühl für das künstlerisch Wesentliche. Kentaurenpsykter: Gr. Vm. I 72 Tf. 15, ergänzt durch *Buschor*[2] 185f. Münchner Schalen: Gr. Vm. II 133f. Tf. 86, vgl. § 485. Nessosamphora: § 120. Florentiner Krater: *Heydemann* Mitt. aus Ober- und Mittelitalien, 3. Hall. Winckelmannsprogramm, Tf. 3, 1 (Abb. 489). Vgl.

Abb. 489

Oelschig De centauromachiae in arte graeca figuris, Diss. Halle 1911, 23 ff. — Argonautenkrater: Gr. Vm. II 244 ff. Tf. 108 (Abb. 492); zu den Deutungen (neu *Six*) § 732. Vgl. *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde 21 ff., *Hauser* Gr. Vm. III 102, 6 gegen *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 99 ff. (mit beachtenswerten Abb.); die von ihr richtig empfundene Fremdartigkeit des Kraters und seines Kreises in der attischen Vasenmalerei erklärt sich durch die weitgehende Nachahmung der neuen großen Malerei. Über die daraus folgenden Schwächen gut *Berchmans* Esprit décoratif 104 ff. Gegen *Beazleys* Einreihung des Argonautenkraters („Niobidenmaler") § 580. Teilweise verdeckte Gestalten und Dinge: vortrefflich *Kurth* Neapolis I 48 ff., vgl. Gr. Vm. Tf. 116 f. Symposion: *Jacobsthal* a. O. Tf. 6, Göttinger Vasen 63 ff. (Abb. 494); vgl. *Pellegrini* Vasi felsinei 152. Tiefenschatten: Gr. Vm. II 310 Tf. 116, auch längs des Beines, des Gewandes und der Lanze der Reiterin auf dem Pferdekörper sowie bei dem mittleren Kentauren an der Kline zwecks besseren Abhebens, vgl. das Profil Tf. 76 rechts; so auch weiterhin bisweilen, z. B. II Abb. 73 ff., stark, Tf. 36—39; 109, 1; 120, 2, vgl. *Reichhold* I 202, II 253, 258, 334, der von Modellierung nichts wissen will und auch von Schatten nicht spricht, offenbar deshalb, weil er die handwerkliche Manier stark als solche empfindet; der begleitende „Schatten" tritt denn auch da auf, wo ein Zwischenraum, der die Schattenbildung ausschließt, anzunehmen ist. Gut *Riezler* Weißgrundige Lekythen 64, 165. Innenzeichnung mit breiten Linien von verdünntem Firnis: Gr. Vm. Tf. 28 (Tf. 26: Tiefen getönt). — Naturalismus. *Hauser* Gr. Vm. III 97 f. zu Tf. 137 urteilt zu sehr vom künstlerischen Standpunkte seiner Generation aus. Vgl. II 315 zu Abb. 105, dazu bemerkenswerte Durchschnittsware wie Mon. d. Lincei XVII Tf. 30, 41 f. Eosmeister: §§ 506, 510. Pistoxenos: § 523. Kriegerkopf: Gr. Vm. Abb. 94a (Abb. 496), vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 205. Weiteres Vm. Tf. 136, 1; *Murray* White Vases Tf. 18 B (Abb. 528). Frauenkopf: Journ. XVI 1896 Tf. 4 (Abb. 497). Thrakische Amme: Brit. Mus. Cat. III 308. Philoktet: Mon. d. Inst. VI Tf. 8 (Abb. 490), vgl. *Hartwig* Meisterschalen 477, 1. Karikatur: schwarzfigurig § 322, rotfigurig § 389, Abb. 387, 493, 495; Anz. X 1895, 37; Brit. Mus. Cat. III Tf. 7 (Thersites); vgl. *Pottier* Cat. 1127, 610. Kabirion: §§ 780 ff. Phlyaken: § 783. Vgl. allgemein Gött. gel. Anz. 1910, 812 ff. Späteres: Charon *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen Tf. 26 f., 44 f., 79 ff. (80 übermalt), 89 (später); Sklavin Tf. 25; Gorgone Mon. grecs I 1878 Tf. 2; Phineuskrater Gr. Vm. Tf. 60, 2. Oidipus halb tierisch mit lächerlicher Sphinx Anz. VI 1891, 119, 17.

Abb. 492 · Abb. 494 · Abb. 506 · Abb. 504 · Abb. 582, 574 · Abb. 489 · (Abb. 505) · Abb. 496 · Abb. 528 · Abb. 497 · Abb. 490 · Abb. 493, 495 · Abb. 542, 551 · Abb. 799

§ 568 Der Pferdemeister ragt unter den Vasenmalern der kimonischen Zeit ähnlich hervor wie ein Menschenalter vor ihm Euphronios, dessen Töpfersignatur eines seiner altertümlichsten Werke, die innen weißgrundige Diomedeschale, zugleich mit dem Lieblingsnamen Glaukon trägt. Beide Inschriften lassen sich leicht, doch nicht mit Sicherheit auch auf der ganz weißgrundigen Orpheusschale ergänzen. Daß die dritte Inschrift auf der Diomedeschale nicht zu dem Namen dieses Mädchens, sondern zur Malersignatur eines Diomedon zu ergänzen sei, ist unwahrscheinlich. Die zeichnerische Eigenart des Malers ist groß genug, um ihm eine stattliche Reihe weiterer, meist ganz rotfiguriger Gefäße überzeugend zuzuweisen; nur bei wenigen kann man schwanken. Es sind in der Mehrzahl Schalen, darunter die größten und monumentalsten, die wir besitzen, aber auch kleine mit anspruchslos dekorativen Bildchen, die freilich auch bei flüchtigster Arbeit Leben und Eigenart verraten. Gerade nach diesen Bildern, die auch die Außenseiten fast aller Monumentalschalen verzieren, ist der Meister benannt worden; denn wie eine Signatur wiederholt sich auf vielen die Darstellung von Pferden in erstaunlich naturalistischer, jedem Schönheitskanon abholder Auffassung. Dieser auch auf die Menschen erstreckte Naturalismus hat dazu geführt, dem Meister die monumentalen Bilder ihres hohen Idealstiles wegen abzusprechen, also die Bemalung einiger Schalen auf zwei Hände zu verteilen. Nichts war falscher als das: mehr als ein Werk verbindet die beiden Gattungen unlöslich und noch das reifste Monumentalgefäß, der große Amazonenkrater, ist mit der altertümlichen Diomedeschale durch bezeichnende Züge des Pferdetypus verknüpft. Der „Penthesileameister", wie man ihn nach unsicherer Deutung der großen Amazonenschale genannt hat, und der „Pferdemeister" sind ein und derselbe; wir wählen hier die treffendere Benennung nach seinem Lieblingstiere, das er mit so rücksichtsloser Schärfe wie kein anderer beobachtet hat.

Abb. 415 · Hartwig Tf. 51 f. · Abb. 416 · Abb. 498—503 (504) · Abb. 504 · Gr. Vm. Tf. 75 f.

Daß man sich fragen kann, ob dieser überragende Maler nicht gar der alte Euphronios war, ist oben bereits ausgeführt worden. Diese Frage bleibt ohne Antwort. Da urkundliche Bindeglieder fehlen, kann niemand sie bejahen, und es scheint leicht, sie zu verneinen; aber auch die Verneinung ist nicht sicher zu begründen. Die Möglichkeit eines so vollständigen Wechsels des Stiles und der Technik kann gerade bei einem Meister von solcher Spannweite um so weniger bestritten werden, als wir derartiges nicht nur in der neueren Kunst, sondern selbst bei dem bescheidenen Vasenmaler Epiktet nachweisen können; aber

über diese theoretische Möglichkeit könnten nur neue Funde bejahend oder verneinend hinausführen. Wir verzichten daher auf jede hypothetische Erklärung der merkwürdigen Tatsache, daß unser Maler nicht nur durch seine allgemeine Bedeutung, sondern auch durch eine ganze Reihe von Einzelzügen als ein zweiter Euphronios erscheint. Es wird nichts gewonnen, wenn wir raten, ob es Euphronios selbst, ob es ein Schüler von ihm, womöglich sein Sohn war; denn nicht einmal ein Schulverhältnis braucht zu bestehen. Der Maler kann als ausgelernter Geselle zu Euphronios gekommen sein, er kann als Lehrling von ihm oder von einem anderen Maler bei ihm das Handwerk gelernt haben — dies und die Fülle von anderen Möglichkeiten der Bildung seines Stiles vermögen wir bei ihm so wenig zu ergründen wie bei dem jungen Euphronios, dessen Kunst in der Werkstatt des Kachrylion so auffällig absticht. Sicher ist nur, was wir sehen; ein Maler von ähnlicher Kraft und ähnlicher Spannweite wie Euphronios hat in einem neuen Stil ähnliches geschaffen: die großartigsten Amazonenkämpfe, frei verwandt bis in Einzelzüge hinein, und daneben am gleichen Gefäße spielend hingeworfene naturalistische Studien von unmittelbarster Wirkung; die monumentalsten, selbst für die großen Gefäße fast zu großen Gestalten ihrer Zeit; die besten Rosse, von schlichtester Natürlichkeit auch bei Euphronios; die lebensvollsten Reitergestalten im Rundbilde; die am unbefangensten beobachteten Epheben ihrer Zeit.

Abb. 395; 501, 504 (500, 503)
Abb. 392; 501
Abb. 402; 499 ff.
Hartw. Tf. 52
Abb. 391, 393, 395 ff.; (499 ff.)

Der Pferdemeister war nicht mehr in der glücklichen Lage des Euphronios, der die Formensprache seiner Zeit mit den Mitteln der rotfigurigen Technik voll ausdrücken konnte; er stieß sich vielmehr in seinem Streben nach freierem Ausdruck überall an den Schranken der Linearzeichnung mit den ihrem Wesen nach wenig beweglichen Relieflinien. Von Anfang an schwankte er zwischen dem leidenschaftlichen Streben, es der großen Malerei gleichzutun, und gänzlichem Verzichte darauf. Er hat es nicht nur mit einer im wesentlichen auf Rotbraun und auf die Sepiaskala des Firnisses beschränkten Buntmalerei auf weißem Grunde, sondern entgegen jeder Überlieferung auch in rotfiguriger Technik mit der Verwendung mattbunter Farben in großen Flächen versucht; in beiden Gattungen liebte er aufgehöhten Goldschmuck. Daß er ein Maler sein wollte und doch ein Zeichner bleiben mußte, war der Zwiespalt, über den ihm auch die weißgrundige Technik nicht hinweghalf; denn dort stößt sich die Linearzeichnung erst recht mit der Malerei und durchkreuzt ihre Wirkung. Wir verstehen daher, daß diese halbmalerische Polychromie auf weißem Grund eine Episode blieb und bald einer zunächst vorwiegend dekorativen Buntheit wich; ähnlich ist der vereinzelte Versuch des Pferdemeisters zu einer rotfigurigen Polychromie später nur in dekorativer Absicht wieder aufgenommen worden: beides Glieder in der Kette jenes Verzichtes gegenüber dem die Schranken der Vasenmalerei überschreitenden Streben der Stürmer und Dränger. Auch unser Meister scheint im Verzicht eine Befreiung von dem Druck unbefriedigten Ringens gefunden zu haben: in den flüchtig hingeworfenen, aber aus schärfster Beobachtung hervorgegangenen Naturstudien seiner kleinen Bilder, die bei ihm einen viel größeren Platz einnehmen als bei Euphronios. Anfangs ist noch etwas von der Sorgfalt zu spüren, die Euphronios doch auch seinen flüchtigeren Ephebenbildern noch zuteil werden ließ, sofern er sie nicht so nebensächlich behandelte wie den Halsfries des Amazonenkraters. Weiterhin ließ der Pferdemeister seinen Pinsel meist ganz unbekümmert spielen, obwohl er auch da noch zeigt, wie schwungvoll und sicher seine Relieflinien sein können. Aber im ganzen kam immer mehr Ungeduld in seine Technik, deren Fesseln er auch bei reiner Zeichnung spürte; der Amazonenkrater zeigt den Zwiespalt von Wollen und Ausdrucksmitteln nicht minder als die große rotfigurige Schale mit den bunten Deckfarben.

§ 569
Abb. 415 f., 498
Abb. 501
Abb. 499 ff.
Gr. Vm. Tf. 56
Abb. 393, 395 ff. passim

Die Diomedeschale ist als Beispiel der Wende vom archaischen zum frühklassischen Stile schon oft genannt worden. Der Kopftypus zeigt die gleiche einfache und herbe Größe wie die Statue des Harmodios; in ihm ist erfüllt, was die Entwicklung vom Phayllos des Euthymides und vom Kleophradesmaler an erstrebt hatte. Die mächtige Wirkung des hohen Untergesichtes und der edle Umriß des Langschädels vereinen sich mit der fein belebten Profillinie und dem reichen Haare zu vollem Einklang: strenge Größe, inneres Leben, festlicher Schmuck steigern einander gegenseitig. Allein dieser Einklang tönt noch nicht recht frei heraus: das ganz archaische Auge mit seinem überdeutlichen Wimpernkranze dämpft und stört ihn; es zieht unseren Blick an und lenkt ihn von den edlen Umrissen ab. Auch das Haar erweist sich bei näherer Betrachtung als archaisch ornamental; die losen Löckchen im Nacken sind noch ebensolche Spiralen wie bei der Statue des sogenannten

Abb. 415
Hartw. Tf. 51 f.
Abb. 366
Abb. 371 ff.

Abb. 416 Kritiosknaben von der Akropolis. Dieser letzte Bann ist auf der Orpheusschale gebrochen: jetzt blickt das von der Seite gesehene Auge und lenkt dadurch unseren Blick auf den sprechenden Umriß; die Blickrichtung ist freilich noch etwas unbestimmt, weil der Stern noch als voller Kreis wie von vorn gezeichnet ist; darin stehen auch diese Augen noch hinter den so anachronistisch Abb. 418 fortgeschrittenen des alten Sosiasmalers zurück; nur den Oberlidstrich haben sie voraus. Das Haar ist jetzt malerisch genug behandelt um nicht mehr ornamental zu wirken. Perspektivischer als das Auge sind auf der Diomedeschale die weiblichen Brüste gezeichnet, doch stößt sich ihre ausführliche Angabe mit dem Gewande, das der einen zu viel, der anderen zu wenig folgt. Dies ist bei der Orpheusschale und bei den rotfigurigen Bildern durch eine mehr andeutende Behandlung gemildert. Beides sind nachlebende Archaismen, die man jedoch nicht betonen wird, da sie auch Abb. 593 ff. im Meidiasstile noch oder eher wieder erscheinen: eine Folge der manieristischen Ausbildung der Gr. Vm. Tf. 8 f., 30, 59 Technik, die ihren archaischen Ursprung nicht verleugnet, sobald ihr Eigenrecht gewährt wird. Vom Gewande zeigt der Chiton auf beiden Schalen verschiedene Archaismen, wogegen der Mantel durch weich gestaute Faltenbuchten auffällt. Leichte Reste archaischer Zeichnung sind zumal auf Abb. 504 den großen Bildern auch weiterhin hie und da noch fühlbar; erst auf dem Krater, wo auch der Gr. Vm. Tf. 75 f. Augenstern stets verkürzt ist, fehlen sie ganz. — Der neue Zug zur Größe bewährt sich auch in der Füllung des Schalenrundes, die bei der Diomedeschale am freiräumigsten und ohne jeden Randstreifen ist. Die Massenverteilung ist bei dem ruhigen Daseinsbilde der Diomede, die vor dem sitzenden Achill steht (sein Name folgt aus der wahrscheinlichen Ergänzung des ihren), ähnlich wie bei dem stark bewegten Bilde des vor der Mänade niedergebrochenen Orpheus.

§ 570 Von ganz anderem Geiste sind die Außenbilder. Auf der Diomedeschale sehen wir in flüch- Hartw. Tf. 52 tiger, aber äußerst treffsicherer rotfiguriger Zeichnung Reste eines Wettreitens von Knaben. Die Pferde schweben mit allen vier Füßen in der Luft — auf einer kleinen Schale ist auch der Sprung trefflich erfaßt — und ihr Ausdruck geht bis zu dem mißtrauischen Schielen der mit zurückgelegten Ohren um eine Nasenlänge kämpfenden Nachbarn. Vor ihnen zieht der Sieger überlegen an der Zielsäule und dem Richter vorbei und der prachtvoll sitzende Reiter wendet sich mit dem gleichen Zurückschwingen eines Armes wie am Parthenonfries um; sein Haar fliegt nun freilich gegen den Wind. Sitz und Bewegung sind bei ihm ebenso frei und flüssig wie bei den anderen voll angestrengtem Eifer. Unmittelbarste Natur ist hier in Bewegung und Ausdruck mit den einfachen Mitteln der rotfigurigen Technik glänzend erfaßt, ohne Streben nach Feinheiten der Zeichnung und ohne Einfluß eines Schönheitskanons zumal bei den Pferden. Äußerlich fallen die etwas dicken Fußgelenke und die längsgestreiften Schweife auf; erstere Unschönheit hat der Maler weiterhin Abb. 504 meist vermieden oder doch gemildert, aber sie klingt noch auf dem Krater nach. Der Kopftypus des Innenbildes macht sich nur bei zwei Köpfen in etwas kursiver Fassung geltend; die Einzelheiten schwanken auch am Körper; wir merken uns jedoch vorgeschobene Lippen und einen ganz im Winkel sitzenden kleinen Augenstern. Dies gilt in geringerem Maaße für den einzelnen Kopf, der außen auf der Orpheusschale erhalten ist; mit der weißgrundigen Technik steht auch die Zeichnung dem Innenbilde näher und schlägt dadurch eine wichtige Brücke; denn die Beine eines Pferdes zeigen den auf den kleinen rotfigurigen Bildern häufigen Typus mit auffällig unterständiger Vorderhand. Abb. 499 Ein weiteres Bindeglied bildet eine stattliche rotfigurige Schale von ziemlich altertümlicher und ungewöhnlich sorgfältiger Zeichnung. Unverkennbar sind die Pferde; eins steht mit gänzlicher Entlastung Abb. 492 einer Keule da, bei dem im Rundbilde stehen die Vorderfüße perspektivisch wie auf dem Argonautenkrater Abb. 504 nebeneinander (Schrägansicht des Pferdekopfes, wie dort, auf dem Amazonenkrater). Der Reiter ist von echt frühklassischer Einfachheit in den groß bewegten Flächen seines steifen Thrakermantels und der stillen Neigung des schönen Kopfes mit dem altertümlichen Auge: der Typus des Achill in angemessener Vereinfachung. Die Speere betonen die Blickrichtung wie im Rund einer jüngeren Schale mit lebhaft schreitendem Roß. Diese Kopfneigung ist in verschiedener Bedeutung häufig: ein Eingreifen und Umwerten des Ethos in den schlichten Naturstudien. In den Außenbildern unserer Schale kündigt sich die scharfe Beobachtung eigenartiger Haltungen auch am Menschen erst bei einzelnen Gestalten an (Greis, Zäumender). Äußerlich zu bemerken sind die kannellierte Säule und die Stallringe an der Wand, erstere auch auf der Diomedeschale erhalten.

Diese kleinen Bilder führen uns zu weiteren weißgrundigen und schließlich zu den großartigsten Abb. 500 f., 503 rotfigurigen Bildern der Zeit. Wir gehen nicht näher auf sie ein; jeder sieht selbst, wieviel Leben Gr. Vm. Tf. 56 und Beobachtung, wie wenig Typik trotz mancher Wiederholung darin steckt. Daß auch diese Bildchen nicht ganz einheitlich und ausgeglichen sind, entspricht dem allgemeinen Ringen der Epoche. Wie die Kopfneigung spielt die große Gebärde des ausgestreckten Armes, die an den Apollon des olympischen Westgiebels erinnert, aus höheren Sphären in den bescheidenen Militärdienst der attischen Epheben mit seinem oft so ganz ursprünglichen Ausdruck hinein. Neben wahren Augenblicksbildern fallen Härten der Zeichnung auf, so bei den verschiedenen Versuchen zur Lösung des Problemes der völligen Entlastung eines Beines in wechselnden Ansichten. Dabei ist der Fuß bald etwas ungelenk angekippt, bald mit der Ferse nach außen verdreht wie im Kampfe mit der Frontalität, von der der Maler nicht recht loskam; der Apollon einer weißgrundigen Deckelschale ist daher Gr. Vm. Tf. 81 steifer geraten als ein ähnlicher Ephebe im alten Standmotive des euthymideischen Thorykion. Die Unschönheit der Pferde ist individueller als die mehr aus einer Art Kursive in den flüchtigeren, wohl durchweg späteren Bildern entstandene der Menschen; rachitische Gesichter wollte der Maler kaum zeichnen, wohl aber Pferde, die wir Kommißböcke nennen.

Von weißgrundigen Schalen ist noch eine dem Meister als Frühwerk sicher zuzuweisen: Hephaistos, der allein gut erhalten ist, und Athena schmücken Anesidora (Pandora). Die Außenbilder zeigen die typischen Pferde und Epheben. Das große Innenbild ist dem Rund nicht einmal

äußerlich angepaßt; es ist ein Dreigestaltenbild wie etwa die olympische Atlasmetope oder später das Orpheusrelief, in der Zeichnung fein, aber befangen und vielleicht noch älter als die Diomedeschale, mit deren Außenbildern die Form des Auges übereinstimmt. Weit fortgeschrittener ist eine Scherbe, die innen einen schönen Frauenkopf mit weißem Mantel oder Kopftuch, außen Reste von Kriegern mit der typischen Säule zeigt. Kaum zweifelhaft, doch mangels Außenbildern schwer erweislich, ist auch die Zuteilung der herrlichen Aphroditeschale mit dem Lieblingsnamen Glaukon, die schon im Überblick gewürdigt ist (§ 551). Die Profillinie nähert sich der edlen Vereinfachung der großen rotfigurigen Werke, der Chiton ist, wie dort oft, besternt; seine feinen Wellenfalten zeigen noch einen Rest archaischer Zierlichkeit, sind aber schon zurückhaltender als bei der Diomede behandelt. Die Ranke, die die Göttin hält, erinnert an das Ornament der Orpheusschale und ornamental gezeichnet ist auch die Graugans, auf der Aphrodite dahinschwebt. Die Verdrehung am Rumpfe des Vogels ist die einzige Härte an diesem wundervollen Stimmungsbild. Noch zwei weitere weißgrundige Gefäße lassen sich anscheinend selbst nach unzureichenden Abbildungen als spätere, den kleinen rotfigurigen Bildern näherstehende Werke des Meisters erkennen, eine Deckelschale und eine Pyxis. Der kleine Maaßstab der Büchse scheint den Maler in dieser mehr zum Großen drängenden Technik beengt zu haben; so sind z. B. die an den großen Bildern unauffälligen verlorenen Faltenköpfe hier zu etwas aufdringlichen Schnörkeln geworden. Stark malerisch ist die kräftig schattierende Behandlung eines Felsens, ein wichtiges Zeugnis für die große Malerei der Zeit. — Die Zuweisung weiterer weißgrundiger Bilder verlangt große Vorsicht, weil es einige mehr oder minder nah verwandte, aber doch offenbar von anderen Händen bemalte Schalen gibt, so besonders die Florentiner Aphroditeschale und die Münchener Schalen mit Hera und Europa.

Abb. 498

Gr. Vm. Tf. 65, 114

Von den rotfigurigen Monumentalwerken ist die riesige Amazonenschale mit ihren mächtigen, das große Rund beinahe sprengenden Gestalten am merkwürdigsten. Vier Kämpfer rücken uns die ganze Schlacht fast unheimlich stark und nah vor Augen. Das in griechischer Kunst seltene Motiv des eigentlichen Abschlachtens durch den Schwertstoß von oben ins Herz, das den Etruskern so gefiel und von den römischen Legionaren eifrig geübt wurde, ist hier ethisch vertieft durch den flehenden Blick des schönen Weibes. Jetzt erst war die bildende Kunst soweit, das Penthesileamotiv der alten Dichtung aufnehmen zu können; aber es geschah hier nur halb und der bärtige Recke, dessen Blick über den der Amazone hinweggleitet, ist eher ein Athener als Achill. Eine sterbende Amazone und mehr noch der suchende Blick eines vorbeischreitenden Griechen lassen uns das Getümmel der Schlacht auch im engsten Ausschnitt empfinden. Starke Überschneidungen, bei welchen doch die Klarheit der Hauptumrisse sorgfältig gewahrt ist, lassen eine räumliche Wirkung entstehen, die freilich nur für unser heutiges Gefühl durch die Abstufung der Größen noch gesteigert wird. Zufallsmittel des Ausdruckes sind auch die ungewollten Härten in Arm und Kopf des Siegers und in der Verrenkung der Sterbenden. Wie die meisten Härten des frühklassischen Stiles sind auch dies Archaismen, soweit sie die Einstellung in die Fläche oder senkrecht dazu betreffen; in der Formgebung klingen solche nur noch in den Chitonenden der Amazonen nach. Die Profillinie hat eine klassisch einfache Form erreicht. Der Fortschritt im einzelnen läßt sich von den ältesten weißgrundigen Schalen an Schritt für Schritt verfolgen und bezeugt den Zusammenhang so gut wie die Außenbilder und wie der Versuch, mattbunte Farbflächen in den rotfigurigen Stil zu übertragen: Mattrot und Hellgrau sind erhalten, anderes kann vorhanden gewesen sein; dazu kommt das Gelb des verdünnten Firnisses und das aufgehöhte Gold.

§ 571
Abb. 501
Gr. Vm. Tf. 6

Bescheidener an Größe, Komposition und Technik ist die Tityosschale, so groß auch ihre Gestalten noch sind und wirken — durch ihre innere Größe nicht minder als durch die äußere und durch den Gegensatz zu der zierlichen Efeuranke, die auch dieses Bild umrahmt. Wieder entsteht eine unbeabsichtigte Wirkung dadurch, daß ein Rest archaischer Geziertheit bei der vor Apollons Blick zurückweichenden Ge den Ausdruck der Hauptgruppe steigert: den strafenden Zorn des schlanken Götterjünglings und den wehrlosen Schrecken des Giganten. Besser steht die Formensprache der Ge der auftauchenden Kore zwischen Bocksdämonen auf einem Skyphos an. Das deutlich verwandte Rundbild einer kleineren Schale vermittelt zu den kleinen Bildern; die dargestellte Liebesverfolgung erhebt keinen Anspruch auf Bedeutung. Dagegen führt der Krater aus, was die größte Schale nur andeutet: die Amazonenschlacht. Hier hat der Stil des Meisters die größte Freiheit erreicht und seinem hohen Stile kommt die an den kleinen Bildern geübte Beobachtung zugute. Da ist kein Motiv, das nicht reiner Ausdruck wäre, und doch sind alle so schön wie die Formen, die selbst bei Köpfen von vorn und in Schrägansicht kaum noch Härten und immer Ausdruck zeigen. Die Zeit der altertümlich feinen Sorgfalt war für den Maler freilich vorbei, so gut wie das Streben nach malerischer Buntheit, das kaum noch in der Verwendung von Firnisflächen zur Klärung stark räumlicher Gruppen nachklingt. Groß wie sie empfunden und entworfen sind, wollen seine Gestalten auch gesehen sein. Der Meister hat auch in der Zeichnung darauf verzichtet, bei der Gefäßverzierung mit der Vollendung der großen Malerei zu wetteifern und ihre landschaftliche Komposition hat er in reiferer Einsicht als andere nicht einmal angedeutet[1]). Räumlich sind seine Gestalten und Gruppen freilich in einem Maaße, das nun doch die Gefäßfläche aufhebt: er hat sie mit höherer Kunst zerstört als der Meister des Argonautenkraters. Überlegenes Können und sorglose Flüchtigkeit fallen bei dem Krater nicht so auseinander wie am Antaioskrater des Euphronios; sie durchdringen sich hier als ein Zeichen des neuen Zwiespaltes zwischen Kunst und Handwerk. Nicht nur ein Euthymides, sondern jeder Banause einst und jetzt kann den Meister

Abb. 502
Gr. Vm. Tf. 55

Abb. 504
Gr. Vm. Tf. 75 f.

Abb. 492
Abb. 392 f.

[1]) Die Mütze unter dem Pferd ist raumfüllend im alten Sinne, nicht etwa am Boden liegend oder fallend gedacht. Dagegen setzt das Knie der unterliegenden Amazone ein wenig Gelände über der Standlinie voraus.

leicht tadeln, daß er seine Schildränder ganz unnötig verzeichnet und gar rechte Unterschenkel an linke Beine gesetzt habe; allein auch hier gilt: μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται.

§ 572 Literatur zum Pferdemeister. Allgemeines. Vgl. §§ 368, 481. *Hartwig* Meisterschalen 484 ff. Tf. 51 f. (490 zu später Ansatz bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. hinein; ähnlich *Klein* Gesch. d. griech. Kunst I 312 f., der bis zur Orpheusschale an Euphronios als Maler festhält). *Furtwängler* Gr. Vm. in fortschreitender Erkenntnis, besonders I 276, 281 ff., II 88 ff. Tf. 6, 55 f., 75 f. *Buschor* ² 179, 185, 187 f. *Swindler* Amer. Journ. Arch. XIX 1915, 398 ff. Tf. 24 ff. bringt viel Neues in nicht ganz zureichender Behandlung und Sichtung (gewiß auszuscheiden Tf. 27, deren Außenseiten nach S. 404 von Pseudo-Onesimos bemalt sein sollen; vgl. *Beazley* 1916, 336, 2; fraglich auch 400 Tf. 24 und 410; ihre Nr. 8—11 und 17 (Kalpis) entziehen sich dem allgemeinen Urteil). *Beazley* VA 128 ff. hat seinen vor dem Erscheinen von *Swindlers* Arbeit fertigen Abschnitt nur durch Verweise ergänzt; ich bin ihm gegenüber in der gleichen Lage. Daß der rein stilistischen Umgrenzung der Persönlichkeit die urkundliche Sicherheit fehlt, ist selbstverständlich. Dies vorausgesetzt, sehe ich keinen Grund, mich mit *Beazley* unter Ausschaltung der weißgrundigen Gefäße und des Amazonenkraters auf das zu beschränken, was die vollkommenste Gleichartigkeit zur Schau trägt; denn die besonderen Bedingungen der Entwicklungsstufe, der Größe, der Technik lassen die Unterschiede auch bei jenen Gefäßen leicht verstehen und haben die auch bei mir anfangs lebhaften Zweifel zum Schweigen gebracht. So scheint es mir hier wie bei Euphronios richtig, die entgegengesetzte Auffassung zu vertreten; denn *Beazleys* Zweifel haben ja nicht mehr Beweiskraft als meine Zuversicht, deren subjektiven Charakter ich nicht verkenne. Ich glaube jedoch nicht, durch eine als solche gekennzeichnete Arbeitshypothese Schaden zu stiften; denn für das große Ganze der Kunstgeschichte bedeutet es nicht allzuviel, ob die hier zusammengestellten, für ihre Zeit so ungemein bezeichnenden Werke alle von dem gleichen Meister oder von verschiedenen Vertretern der gleichen Richtung stammen; und auch für den Pferdemeister als Persönlichkeit bleibt selbst in *Beazleys* Beschränkung noch sehr Wesentliches übrig. — Zwei verschiedene Maler bei Euphronios nimmt ohne nähere Begründung an *Radford* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 136 ff. Wenig glücklich auch *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 115 f. Gänzlich in die Irre geht *Perrot* X 450 ff., 604 ff. (mit Karikaturen nach *Reichhold* von *Evrard*), der einzelne Werke dem Onesimos, andere dem Brygos zuweist; vgl. 706 ff. *Pottier* Cat. 1112, 448. *Hoppin* II 337 ff. — Abbildungen. Wie wenig auch für gut geltende Zeichnungen dem Meister gerecht werden, zeigt Nr. 3: *Gilliérons* Aquarell verhält sich zu der Photographie wie die Berliner Kopie des marmornen Frauenkopfes vom Südabhange der Akropolis Abb. 415 zum Originale. — 1. Diomede *Hartwig* Tf. 51 f. (Abb. 415; *Hoppin* I 385; Umblicken beim Wettreiten schon altattisch: Ant. Denkm. I Tf. 22). — 2. Anesidora *Murray* White Vases Tf. 19. — Abb. 416 3. Orpheus Journ. hell. stud. IX 1888 Tf. 6, Teilstücke besser Abb. 416; *Perrot* X 708, nicht aus dem Perserschutte! Vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 100. — 4. Unsicher: Scherbe *Rhousopoulos* Περὶ εἰκόνος Ἀντιγόνης, Athen 1885, mit irriger Neigung des Frauenkopfes (Eriphyle?) auf der Farbtafel, berichtigt von *Robert* Oidipus 371 f. (*Conze*); Herme- Abb. 498 neutik 359. — 5. Unsicher: White Vases Tf. 15 (Abb. 498; *Perrot* X Tf. 20; Graugans: *Keller* D. Tiere d. klass. Altertums II 218). — 6. Deckelschale, Apollon und Muse *Swindler* 409 Tf. 28. — 7. Pyxis, Parisurteil ebda Tf. 29 f. (*Beazley* 128). — 8. Reiterschale Mon. grecs II Tf. 5 f. (*Perrot* Abb. 499 X 452 f.; Abb. 499). — 9. Reiter, Epheben *de Ridder* Bibl. nat. II 474 f. Tf. 22, 814. — 10. Ama- Abb. 501 zonenschale Gr. Vm. I 31 Tf. 6 (Abb. 501; kleine Ergänzungen 34); 56, 1—3[1]). — 11. Tityos ebda Abb. 502 I 279 (kleine Ergänzungen) Tf. 55 (Abb. 502). — 12. Liebesverfolgung AV Tf. 291 f. — 13. Krater Abb. 500, 503 f. Gr. Vm. Tf. 75 f. (Abb. 504). — 14. Epheben, Pferde ebda Tf. 56, 4—6 (Abb. 500, 503). — 15. Desgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 10 f., 36 a—c. — 16. Desgl. Amer. Journ. Arch. XIII 1909, 143 ff. — 17. Eos und Kephalos *Murray* Designs Tf. 13, 50. — 18. Randschale, Epheben und Mädchen *Swindler* Tf. 25 f., *Beazley* 131. — 19. Randschale mit niedrigem Fuße, Eos und Kephalos ebda 405. — 20. Randschale, erotisch *Luynes* Vases peints Tf. 27 (Mon. d. Inst. I Tf. 9, 1 f.; *de Ridder* Nr. 820). — 21. Skyphos, Anodos *Swindler* 413 f.; *Beazley* 130. — 22. Skyphos, Waffnung ebda 411 f. — 23? Ephebe und Mädchen, Thiasos ebda 400 Tf. 24. — 24? Epheben und Mädchen AV Tf. 297 f. — 25? Skyphos, Iris im Thiasos *Luynes* a. O. Tf. 30 f. — Weiteres ist nach den meist unzureichenden Abb. nicht recht zu beurteilen: *Hall* Mus. Journ. Philad. XI 1920, 64 (66); *Beazley*: Mon. Suppl. Tf. 23, 1; *Gerhard* Ant. Bildwerke Tf. 48; Mus. Gregoriano Tf. 80, 2 (Abb. 495), die kleine Äsopschale, die wenig Vergleichspunkte bietet; *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 13, 40 (?); Jahrb. XXVI 1911, 285, von *Beazley* 80 dem von ihm abgesonderten Maler des Kraters Nr. 13 zugewiesen.

Abb. 395 Einzelheiten. Parallelen mit Euphronios: Amazonenkratere Gr. Vm. Tf. 61 (sichere Abb. 504 Zuweisung), Tf. 75 f.; das Hiebmotiv des euphronischen Telamon ähnlich wirkungsvoll oft beim Abb. 502 Pferdemeister (vgl. den Apoll Tf. 55), sein Ansatz zu räumlicher Zeichnung gesteigert Tf. 75 links. Abb. 391 f., 402; 499 ff. Übergroße Gestalten Tf. 6, 92. Pferde, Reiter Tf. 22 f., 56, Bibl. nat. II Tf. 22, 814. Epheben des Euphronios Gr. Vm. Tf. 61 f.; 93, 1 (Abb. 393, 395—397, welch letztere unsigniert). — Zusammenhänge. Auf die Einzelheiten der Zeichnung wird hier nicht mehr so weit wie beim strengen Stil eingegangen; im Folgenden einige Stichproben für die Zusammengehörigkeit der Werke. Männerakt von vorn (breite Schultern, schlanke Hüften), alte und neue Form des Standmotives: Nr. 6, 9 f. Zu 6 vgl. 16, Rund. Zeichnung des Rumpfes: Auftreibungen des Brustbeines Abb. 492, 505 (Querstriche) z. B. Nr. 1, 2, 9, 13 (auf den Panzer geritzt), 17; vgl. z. B. Gr. Vm. Tf. 26, 108 und Älteres, besonders Phintias. Rippenmuskeln nach vorn gerückt Nr. 10, 13. Zwischensehnen des Bauchmuskels mit Doppellinien Nr. 3, 10. Mittellinie zum Teil doppelt Nr. 3, 11, vgl. 10;

[1]) In dem Amazonenbilde Mon. d. Inst. X Tf. 9, 1 nennt der Maler einen bärtigen Griechen Achill.

stark behaart Nr. 13, 21. Weibliche Brust als hängender Bogen Nr. 3, 17; Lockerung der Diomedetypik (Gewand) Nr. 1, 10 f., 16. Gewand: strenger Peplos (attische Gürtung) Nr. 7, 11, 21. Kleine Faltenköpfe polychrom Nr. 7, 10. Mantel schmal zusammengedreht Nr. 9, 13. Haltung und Bewegung: Standmotive Nr. 6, 9 f. 14, vgl. die Brustplatte einer Amazone 13. Zurückweichen Nr. 13, 20. Zum Abschlachten von Nr. 10 (gemildert 13, vgl. die Sterbende 10) vgl. Gr. Vm. II 78 (77) Tf. 58, 116, Heroon von Trysa (Schlacht bei den Schiffen), Alexandersarkophag; der Stich geht wohl nur aus künstlerischen Gründen bisweilen in die rechte Brustseite. Abb. 506, 508 a

Verwandtes. Hierher gehört (abgesehen von *Beazleys* starker Einschränkung) vielleicht auch einzelnes oben frageweise Zugewiesenes und umgekehrt kann die dort nicht eingereihte große weißgrundige Schale *Swindler* 410 von unserem Meister sein. Die Aphroditeschale Nr. 5 hält *Buschor* a. O. offenbar nicht für sein Werk. Weiteres Weißgrundige: Gr. Vm. Tf. 65, 114; *Milani* Mon. scelti di Firenze 6 Tf. 2, dies so nah verwandt, daß irgend ein Zusammenhang bestehen wird, doch gewiß nicht von der Hand des Pferdemeisters. Als Schulwerke bezeichnet *Furtwängler* Gr. Vm. I 284 zwei Münchner Schalen, *Jahn* Nr. 794, 797. Unmögliche Zuweisung *Klein* Jahrb. XXXIII 1918, 13. Mit den rotfigurigen Bildern läßt sich vieles näher oder ferner vergleichen, vom Eosmeister bei Hieron an; so *Swindler* Tf. 27; Journ. hell. stud. XXIV 1904, 305, 519; *Benndorf* Griech. u. sicil. Vasenbilder Tf. 39, 1 (mehr im Ausdruck als in der Form; vgl. dazu Mon. d. Inst. XI Tf. 8). Zu Nr. 15 vgl. Gr. Vm. III 37 (dazu *Heydemann* Mitt. aus d. Antikensamml. in Oberitalien Tf. 3, 2), zu Nr. 18, 24 Mon. d. Lincei XXIV 890 (die Hetäre — denn nur eine solche trägt den Mantel ohne Chiton — blickt schwerlich „schamhaft zu Boden", sondern vielmehr anpreisend an ihrem Körper herab). Den größten Gegensatz bedeuten akademische Bilder wie die des Malers der Euaionschale, § 584. Abb. 498

Großmeisterliche Richtung: Mitläufer

§ 573 Die bisher betrachteten monumentalen Bilder sind jedes in seiner Weise bedeutende Zeugen des Strebens, den neuen Stil in mehr oder minder enger Anlehnung an die große Kunst auch in der Vasenmalerei zur Geltung zu bringen. Innerlich wie äußerlich am größten hat der Pferdemeister den hohen Stil erfaßt. Der irrige Gedanke, daß er selbst einer jener Meister der großen Malerei gewesen sei, entstammt einem richtigen Gefühl für die hohe Begabung dieses Malers, dessen geistige Spannweite der des Euphronios gleicht[1]). Gerade darum aber steht er der großen Malerei auch wieder selbständiger gegenüber als mancher andere; wir finden bei ihm weder die landschaftliche Komposition des Argonautenkraters oder die malerische Firnistechnik des Kentaurenpsykters noch auch die Vermengung auffälliger Entlehnungen aus der großen Kunst mit altem Gute der Vasenmalerei, die bei anderen Meistern überrascht. Denn das ist bezeichnend für diese Zeit des Sturmes und Dranges: die Erregung ergriff auch Leute, an deren Wiege keine polygnotische Muse stand, brave Banausen, die weder als Künstler stark genug waren, den neuen Stil mehr als äußerlich zu erfassen, noch als Handwerker selbstsicher genug, um dekorativ zu bleiben. Von ihren Werken sind gerade die „schönsten" am wenigsten erträglich: wenn die ideale Typik sich in den Händen von Banausen in eine Modenwelt verwandelt, ist der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen getan. Ein solches Werk ist der berühmte Amazonenkrater von Ruvo, auf welchem die kleinlich sauber gezeichneten, kraft- und ausdruckslosen, ja selbst süßlichen Gestalten in unerträglichem Gegensatze zu der großmeisterlich wenigstens gedachten Komposition stehen. Das lebhafte Kampfgetümmel mit seinen stark räumlichen Schichtungen und Überschneidungen ist rein technisch nicht übel bewältigt; die bunt gemusterten Kostüme und reichen Waffen lassen die Umrisse der einzelnen Gestalten leidlich klar bleiben. Abb. 501 f., 504 Abb. 491 f. (508) Abb. 505 ff. Abb. 505 Gr. Vm. Tf. 26—28

Der Krater gehört zu einer umfangreichen Gruppe meist großer Gefäße, deren bedeutendste Vertreter wir in den rotfigurigen Monumentalbildern des Pferdemeisters bereits kennengelernt haben. Man kann die Grenzen dieser Gruppe verschieden weit ziehen, alle oben betrachteten Monumentalgefäße einschließen und auch in die perikleische Zeit hinabgreifen, kann auch Älteres und Jüngeres in Gruppen scheiden. Hinter all diesen Vasenbildern steht unverkennbar die große Malerei des mikonisch-polygnotischen Kreises. Daraus erklärt sich auch die Vorliebe für die Amazonenschlacht, diese von Mikon in der bunten Halle am Markt, im Theseion und vielleicht noch anderwärts in großen Bildern dargestellte Ruhmestat des theseischen Athen, das mythische Spiegelbild der Perserkämpfe. Auch das Marathonbild in der bunten Halle hat anscheinend seine freilich viel Abb. 501 f., 504

[1]) Dies Urteil setzt die oben vorgenommene Umgrenzung dieser beiden Künstlerpersönlichkeiten voraus; es sei auch hier ausdrücklich bemerkt, daß sie teilweise hypothetisch ist.

geringeren Spuren in der Vasenmalerei hinterlassen, die beim Argonautenkrater erwähnte Scherbe eines Kentaurenkampfes scheint genau zu den Angaben des Pausanias über ein Bild im Theseion zu stimmen und bei einer Amazonenvase geht die Verdeckung einzelner Gestalten durch das Gelände so weit, daß nur der Kopf hervorschaut; wir sind damit fast bei Mikons sprichwörtlichem Butes, von welchem nur der Helm und ein Auge zu sehen war, angelangt.

Gr. Vm. II 247

Abb. 506 Gr. Vm. Tf. 116 f.

§ 574 So stehen wir in dem Augenblicke, wo wir uns den geringeren Meistern des hohen Stiles zuwenden, vor der Frage, wie weit ins einzelne ihre im ganzen zweifellose Abhängigkeit von den großen Vorbildern geht. Darauf wird hier nur soweit eingegangen, wie es für die Vasenmalerei selbst von Bedeutung ist. Es liegt nahe, sich die Vorbilder eher nach der Art des bedeutenden Pferdemeisters als nach der jener bescheidneren Handwerker zu denken. Daß er der Schönheit, der Kraft und dem Ausdruck der Gemälde näher kommen konnte als jene, daß er ihrem Geiste besser gerecht wurde, versteht sich. Für das Einzelne ist damit aber noch nicht viel gewonnen, denn je bedeutender der Meister, desto selbständiger wird er im Stile seiner Vorbilder schaffen und umschaffen, desto seltener, wenn überhaupt, wird er geradezu nachzeichnen. So verrät denn auch der Pferdemeister nichts von der landschaftlichen Komposition der Gemälde und auf dem Argonautenkrater ist auch nur deren Gerüst, aber in Rücksicht auf die Bedingungen der rotfigurigen Technik keinerlei Gruppenbildung noch nähere Ausführung des Geländes gegeben. So kommt man dazu, wenigstens die leicht greifbaren Äußerlichkeiten der Vorbilder eher bei den Banausen zu suchen und sie da zu finden, wo diese vom Gewohnten, oft im gleichen Bilde vertretenen, in Formgebung, Motiven und Komposition auffällig abweichen. Das Ergebnis liegt freilich auch dabei mehr im Grundsätzlichen als im Einzelnen; unmittelbares Nachzeichnen ist in keinem Falle zu erweisen und eine mehr oder minder große Entstellung des Übernommenen ist nur zu wahrscheinlich. Unter diesen Umständen verbietet es sich natürlich, aus älteren und jüngeren Vasen auf entsprechende Gruppen von Vorbildern zu schließen; auch die älteren Vorbilder blieben den Malern vor Augen, sie redeten aber jeweils die Formensprache ihrer Zeit und überdies bildete sich in der Vasenmalerei selbst eine Überlieferung, deren allmähliche Loslösung von den ursprünglichen Vorbildern bei der Kompositionsweise des Argonautenkraters bereits in einem leicht greifbaren Beispiel berührt worden ist: die dekorative Schematisierung der polygnotischen landschaftlichen Komposition ist eine rein keramische rückläufige Bewegung, die sich sowohl von dem alten Vorbilde wie vollends von der großen Malerei ihrer eigenen Zeit entfernt. So läßt sich nicht einmal die naheliegende Zurückführung einer oft wiederholten Gruppe zweier Griechen, die gegen eine reitende Amazone angehen, auf eins der großen Wandbilder als sicher, sondern nur als möglich bezeichnen.

Abb. 492

In der großen Gruppe der Vasenbilder dieses Kreises hebt sich eine kleinere ab, zu welcher der besprochene Amazonenkrater von Ruvo gehört. Die Beziehungen zwischen diesen Gefäßen sind so eng, daß ein näherer Zusammenhang als nur der in der Gemeinsamkeit der Vorbilder begründete vorliegen dürfte. In verschiedenen Fällen ist die Einheit der Malerhand zweifellos, in anderen ausgeschlossen, öfter fraglich; man muß sich hüten, sie zu weit auszudehnen, und es liegt auch wenig daran, inwieweit sich unbedeutende Persönlichkeiten in ihren Werken und ihrer Entwicklung greifen lassen.

Abb. 505

Hauser hat ein wunderhübsches individuelles Bild entworfen: eine Werkstatt, in welcher wahre „Möbel von Vasen" von verschiedenen Malern bemalt wurden, so wie wir es in einem Bildchen dieser Zeit dargestellt sehen. Eine Frau thront als Meisterin über den anderen, vielleicht jene als Tochter des Micon minor überlieferte Timarete. Ihrer schwächlichen, wohl altjungferlichen Weiblichkeit entstammt die Modenwelt des Kraters von Ruvo und seines Kreises, einzelne kräftigere Bilder sind von ihren männlichen Gesellen, deren einer die Werkstatt im Bilde verewigt und dabei die Bosheit gehabt hat, alle Gesellen, nur die Meisterin nicht, von Athena und Nike kränzen zu lassen. Die Arbeitsteilung zeige das Gelände mit seinen Pflanzen auf zwei Gefäßen von verschiedener Hand: derselbe Geselle, der gerade Weiß angerührt hatte, habe es in die Bilder hineingemalt. Auch für das Ornament nehmen andere hier Spezialisten an. So hübsch das alles ist, müssen wir doch wie *Pottier* zu *Furtwänglers* Vermutungen über das Leben des Euthymides sagen: Ce sont là des hypothèses romanesques. Wir können höchstens die einzelnen Maler scheiden, ob sie aber in den gleichen oder in verschiedenen, irgendwie verbundenen Werkstätten saßen, ob jenes Bildchen eine davon darstellt, ob jenes weibliche Temperament in weiblichem oder männlichem Körper lebte, kann niemand sagen. Eher zeigt umgekehrt ein genauer Vergleich, daß nicht einmal alle Grundlagen dieser Vermutungen sicher sind; so sind die erwähnten weißen Pflanzen auf dem einen Gefäß entschieden schwungvoller als auf dem anderen gezeichnet; wenn also dennoch von der gleichen Hand, so schwerlich gleichzeitig.

Gr. Vm. II 307

Abb. 505

Abb. 506 f.

Der Kreis dieser Bilder ist nicht ganz eng und geht jedenfalls über die für Athen bezeugten Gemälde der großen Meister hinaus. Zu den erwähnten Vorwürfen kommen verschiedene Szenen der Iliupersis, die Gigantomachie, der Leukippidenraub (?) u. a. m. bis zu einfachen Abschiedsszenen und Kämpfen von Kriegern. Wir beschränken uns hier auf die Hervorhebung des Wichtigsten. Am merkwürdigsten sind jene beiden Neuyorker Amazonenkratere mit den weißen Geländelinien und Pflanzen. Der Volutenkrater, dessen Hals vorn ein ausdrucksvoller Kentaurenkampf im Hochzeitssaale schmückt, steht künstlerisch über dem Kelchkrater und verstößt auch weniger gegen die Forderungen der Flächenverzierung, obwohl der Maler die Geländeandeutung bis zum oberen Bildrand hinaufgeführt hat und mit den Gestalten mehrfach stark ins Ornament hineingeraten ist. Er suchte von der gemeinsamen Standlinie loszukommen, doch hinderte ihn der große Maaßstab der Gestalten dabei; ein anderer schlecht erhaltener Amazonenkrater in Bologna hat dies Ziel durch Änderung des Maaßstabes erreicht. Stärker spricht das Gelände da, wo es einzelne Gestalten noch mehr als auf dem Argonautenkrater verdeckt. Eigentlich räumlich ist es freilich auch da nicht; es hat etwas Kulissenhaftes. Räumlicher wirkt die stellenweise Schichtung und Verkürzung der Gestalten. Aber wieviel weniger beherrscht der Maler diese Kunstmittel als der Pferdemeister! Im Äußerlichsten ist er ihm zwar über: er machte den Rand des oval verkürzten Schildes in der kurzen Achse schmäler als in der langen. Aber wie mißlungen sind die Köpfe von vorn und in Schrägansicht, wie unmöglich die verkürzten Kentaurenleiber; bei dem einen geht die Schrägansicht von vorn fast in eine solche von hinten über. Bei einem dritten hat der Maler während der Arbeit Angst vor dem eignen Mute bekommen und hat den kühnen Entwurf nicht ausgeführt. Immerhin, der eine Kentaur ist nicht allzu grob mißlungen; hier ist doch nicht nur mehr gewollt, sondern auch mehr erreicht als im Archaismus. Dies gilt zur Not auch von dem Oberarm einer schießenden Amazone und von den Brüsten einer anderen, die übrigens nur anders, nicht besser als die der Diomede des Pferdemeisters sind; unvermittelt daneben aber stehen Züge, die zu jenen schon beim Kantharos des Hieron erwähnten Rückfallserscheinungen des frühklassischen Stiles gehören. Die Schrägansicht des Beines vermochte schon der reife Archaismus gut zu geben; hier aber sind wiederholt, und zwar nicht nur in der Wendung, sondern auch in einfacher Ausfallstellung beide Beine nach außen in die Fläche gedreht. Das sind Primitivismen, die dem frühklassischen Stil unterliefen, weil er den Halt der festen archaischen Typik verloren und einen neuen noch nicht gewonnen hatte. Auch die große Kunst ist davon nicht frei; wieviel mehr mußten die von ihr abhängigen Handwerker in Verwirrung geraten. Hart genug sind auch die durch geometrische Aufsicht vermiedenen Verkürzungen bei dem fallenden Griechen: sein Schwert, von dem man nur die Querstange sieht, ist kaum verständlich (der Pferdemeister zeigt doch wenigstens die Schneide), seine schmutzige Fußsohle wird uns aufdringlich vorgelegt — man kann kaum sagen: entgegengestreckt.

§ 575
Abb. 506 f. Gr. Vm. Tf. 116 bis 119
Abb. 506
Abb. 508

Zu den verschiedenen räumlichen Neuerungen kommen motivische und zeichnerische, die den Einfluß der großen Kunst, in deren weiteren Kreis auch die Olympiaskulpturen gehören, deutlich verraten. Im Halsfriese sticht das äußerst motivreiche Kentaurenbild der Vorderseite aufs stärkste von dem bescheidenen Bildchen der Rückseite und von anderen kleinen Kentaurenfriesen dieses Kreises ab, im Amazonenbilde finden wir das statuarische Motiv der vulnerata deficiens, die sich auf den Speer stützt, und eine größtenteils verdeckt liegende Amazone legt den einen Arm über den Kopf wie die vermutlich polykletische Statue und faßt mit der anderen Hand nach einer Brustwunde. Die meisten Kampfmotive sind kräftig und ausdrucksvoll; bei der Hauptgestalt, wohl Theseus, wagte der Maler das Gesicht, das er doch nicht durch den korinthischen Helm verdecken wollte, von der Lanze überschneiden zu lassen. An der Zeichnung ist besonders bemerkenswert, in wie hohem Maaße die geringere Sorgfalt bei den rasch heruntergemalten Gestalten auf der Rückseite und unter den Henkeln den Stil beeinflußt hat. Nur ein Chiton ist modern mit vielfach gestauten Falten gezeichnet, drei andere zeigen jene flächenhaft dekorative Erstarrung der archaischen Faltengruppen. Bei den Hauptgestalten dagegen tat der Meister an Neuerungen des Guten fast zuviel, so sehr häufte er an Chitonen und Mänteln die Faltenaugen, die er überdies kräftig schattierte. Inwieweit man sonst bei ihm von Schattierung reden

kann, ist bereits beim Argonautenkrater erwogen worden. Alles in allem erscheint der Maler als ein nicht unbegabter Handwerker, aber neben dem Pferdemeister trotz seiner Kühnheiten doch nur als ein unselbständiger Mitläufer des hohen Stiles.

§ 576
Abb. 507
Gr. Vm. Tf. 118 f.

Dies letztere gilt noch mehr von dem Maler des Neuyorker Kelchkraters. *Hauser* hielt das Gefäß für ein Spätwerk seiner Meisterin des Kraters von Ruvo. Eine gewisse innere Verwandtschaft liegt vor, aber die Zeichnung ist viel flüchtiger und der Ausdruck meist erheblich stärker. Seine dekorative Aufgabe kümmerte den Maler nicht im geringsten. Auf dem Volutenkrater beeinträchtigen die hochgeführten Geländelinien, die Schichtungen und Verkürzungen die Flächenwirkung der Gefäßwand lange nicht so wie das hier die Hauptgruppe der Vorderseite tut; der Maler hat den Krater damit krumm und schief gemalt. Wenn er die aus dem Bild herausreitende Amazone wenigstens in die Mittelachse gesetzt hätte; so aber ist die Beule in der Wandung nicht einmal symmetrisch. Die Reiterin selbst erzielt freilich nur eine bescheidene Tiefenwirkung; sie ist ein allzu arges Mißgebilde aus wenigen perspektivischen und vielen pseudoperspektivischen Zügen. So geht z. B. die ganze Raumwirkung des Pferdevorderkörpers dadurch verloren, daß das eine Bein der Amazone vor das in Seitenansicht gedrehte Pferdebein greift. Das Pferd, dem niemand den Galopp glaubt, wirkt so leblos, als ob es aus Teilen bestände, die der Metzger nur eben wieder etwas zusammengerückt habe; und so ist ja auch der Maler in seiner primitiv ideographischen Zeichenweise verfahren. Selbst der Kopf ist aus Schrägansicht und Seitenansicht zusammengeflickt; ähnlich auch die Brust. Demgemäß hat auch die Reiterin keinen Helm auf, sondern zwei Büsche sitzen einander gegenüber quer auf der nach außen geklappten Frisur und im Nacken erscheinen zwei Schirmränder in Seitenansicht. Dazu schielt sie wie so viele, aber doch nicht mehr alle archaischen Köpfe in Vorderansicht. Immerhin ist dieses starre Stück reiner Vorderansicht noch stilvoller als der Versuch einer leichten Schrägansicht bei dem Pferd, und die ganz nach außen geklappten Beine der archaischen von vorn gesehenen Reiter wirken nicht so puppenhaft ausgestopft wie das einwärts gedrehte Bein der Amazone mit der viel weniger als beim Unterarme gelungenen Verkürzung des Oberschenkels. So ist diese Amazone ein Musterstück ehrlichen, aber vergeblichen Ringens mit einem Probleme, das auch die große Kunst damals schwerlich bereits ganz bewältigte; ihr, nicht unserem Vasenmaler gebührt natürlich das Verdienst des Versuches. Ein Gegenstück werden wir auf dem folgenden Krater finden.

Räumlicher als die Reiterin allein wirkt die ganze Kampfgruppe, aus der sie in sachlich unmöglicher Weise teilnahmslos herausreitet. Hier meisterte der Maler nicht nur die Motive, sondern auch die Komposition und erzielte mit dem Gewirr der gekreuzten Lanzen Verbindung und Ausdruck. Die nur unten verwendeten Geländelinien unterstützen die Tiefenwirkung trotz mancher Widersprüche und Naivitäten; bei diesen darf man nicht vergessen, einen wie großen Entschluß es für den der ideographischen Zeichnung noch so nahe stehenden Maler bedeutete, einem Menschen die Füße durch eine Geländewelle abschneiden zu lassen; die Kraftanstrengung beeinträchtigte Wahl und Maaß der Anwendung des neuen Kunstmittels. Auch dem Maler des Volutenkraters ist eine Geländelinie unter den Fuß einer Reiterin gelaufen, als ob sie darauf treten solle.

§ 577
Gr. Vm. II
Abb. 105
Abb. 509

Wir halten hier inne und wenden uns zu einem Genfer Kelchkrater, dessen Meister sich ganz anders zu dem neuen Stile stellte. Ein Banause, der stolz darauf war, einer zu sein, möchte man sagen. Der malte kein landschaftliches Monumentalbild auf einen Topf, sondern zerlegte die Fläche sogar wieder nach altem Brauch in zwei Friesstreifen, eine damals häufigere Rückschlagserscheinung. Innerhalb dieses dekorativen Rahmens wollte er freilich zeigen, daß er das auch könne, diese neumodischen Amazonenkämpfe mit den eigenartigen, frisch beobachteten Motiven, den reichen Waffen und Trachten, den perspektivischen Kunststücken. Nur haben seine Schwanhelmritter und Heldenjungfrauen etwas wunderlich Plumpes und Banausisches, ohne doch eigentlich naturalistisch individualisiert zu sein. Dem Maler gerieten nur die idealen Typen unter den Händen zu leichten Karikaturen mit einem Stich ins Proletenhafte. Die köstliche Gruppe des vor der Amazone niedergebrochenen Griechen, der angstvoll auf das seinen entblößten Schädel bedrohende Beil starrt, das die Amazone mit grimmiger Entschlossenheit schwingt, erinnert fast an niederländische Bauernbilder. Welch ein Ausdruck bei beiden in Augen

und Mund, in Haltung und Bewegung, wie wirksam der hohe Spitzschädel mit dem schlichten Haar! Es ist wohl kein Zufall, daß der edle Typus da, wo der Maler sich zusammennehmen mußte, nämlich in der gut gelungenen Schrägansicht des Kopfes, noch am reinsten herauskommt. Von Natur lag ihm die Drastik mehr; sie steckt selbst in den Lückenbüßern der Rückseite, wo Freund und Feind untätig im Sturmschritte durcheinander wimmeln. — Dieser Maler hat es nun auch fertiggebracht, eine von hinten gesehene Reiterin mit rein ideographischen Mitteln, ohne jede wirkliche Verkürzung, nicht nur perspektivisch ziemlich überzeugend, sondern auch viel ausdrucksvoller zu gestalten als die teilnahmslose Neuyorker Reiterin. Dabei fällt die Tiefenwirkung bei flüchtiger Betrachtung gar nicht auf, macht also auch kein Loch in die Gefäßwand. Sieht man etwas näher zu, so glaubt man zu sehen, daß die Amazone etwas schräg nach links sprengt, wobei sie wie ihr Roß nach rechts blickt und die Hacken in die Weichen schlägt. Für diese beiden Betrachtungsweisen ist das Bild gemalt, nicht für Archäologen, die noch näher zusehen und dem Meister seine schöne Blüte kalt zerpflücken können; was weiter keine Kunst ist. Wir bemerken nur noch, daß er die Innenansicht des Rundschildes mit archaischen Fehlern verkürzt hat; ein Amazonenschild s c h e i n t mehr verkürzt als er es i s t.

Kleinere Bilder des polygnotischen Kreises

§ 578 So wenig wie an dieser Stelle auf das nähere Verhältnis des betrachteten Bilderkreises zu den einzelnen Werken der mikonisch-polygnotischen Wandmalerei eingegangen wird, geschieht dies bei einigen bescheideneren Vasenbildern, die auf Tafelbilder des Polygnot, angeblich Dankweihungen des Sophokles für dramatische Siege, zurückgeführt worden sind. Wir betrachten sie hier um ihrer selbst willen zur Ergänzung des bisher Besprochenen. Am eigenartigsten sind die Bruchstücke einer bildlichen Typik der Geschichte von O d y s s e u s u n d N a u s i k a a. Das stilälteste Zeugnis ist der Fries einer Amphora, der schematisch etwa um 460 anzusetzen wäre. Er dient uns zugleich als Beispiel stümperhafter Zeichnung und der Verballhornung eines bedeutenden Vorwurfes, die doch noch wirkungsvolle Züge einer geschickt mit Gegensätzen arbeitenden Kunst enthält. Da ringt eine Wäscherin, hinter welcher Tücher auf einem Baume trocknen, eifrig ein Gewandstück aus, während zwei andere anscheinend eifriger beim Schwatzen als bei der Arbeit sind — falls ihnen diese Deutung nicht unrecht tut und nicht vielmehr die eine hochfährt, weil sie die Flucht der Genossinnen vor Odysseus bemerkt. Das wäre dann ein Ausklingen der Hauptbewegung wie in den Parthenongiebeln, jener idealen Erfüllung der alten Zuschauertypik mit abgestufter Teilnahme, die noch durch den Gegensatz zu der Teilnahmslosigkeit der Fernsten gehoben wird. Ein Mädchen läuft davon, Nausikaa wendet sich zum Laufe, blickt aber wie stockend an Athena vorbei auf Odysseus. Hier ist viel verdorben: Nausikaa ist wie die Wäscherinnen hoch geschürzt und doch schon stark in Bewegung, Odysseus hält die Zweige wie ein Bittflehender hoch. Ein etwas jüngeres Bild auf einem Kantharos zeigt ihn bei gleicher Gesamthaltung richtiger: die Zweige vor dem Schoß, ausdrucksvoll ergänzt durch die leichte Krümmung seines Körpers, das feuchte Haar in Strähnen hängend. Vor ihm freilich nicht Nausikaa, sondern eine Flüchtende, die in starrem Schreck ins Knie zu sinken scheint.

Abb. 514 Gr. Vm. Tf. 138, 1

Beide Gestalten sowie die eifrige Wäscherin und eine andere Athena kehren auf einer etwa fünfzig Jahre jüngeren Pyxis in etwas abgeschwächter Form wieder. Hinter Odysseus steht ein strauchartiges Bäumchen ohne Wäsche; man hat den Eindruck, daß zwei Sträucher an den Enden eines Bildes in den Rundfriesen zu einem geworden sind: der Maler, der den Bildtypus schuf, ließ dem homerischen Strauch einen zweiten symmetrisch entsprechen. Vor allem aber zeigt die Pyxis Nausikaa in jener ruhig vornehmen Haltung, welche die klassische Typik jedem Maler füs diese Gestalt aufdrängen mußte; im einzelnen blieb Raum für mannigfache Abstimmung des Ausdrucks dieses ungemein verbreiteten Motives. Etwas derart glaubt denn auch *Hauser* auf einer höchst merkwürdigen Amphora zu erkennen. Abb. 513 In aller Härte zeigt sich hier der Abstand zwischen den Mitteln der großen Malerei und des rotfigurigen Stiles. Wir sehen Athena in fast reiner Vorderansicht auf ihrer Ägis ein großes Stück über dem Boden gleichsam in der Luft sitzen — um so peinlicher, als ihre Lanze bis zur Standlinie hinunter reicht. Vielleicht kam das Gefäß versehentlich in

den Ofen, ehe der Maler die weißen Geländelinien eingezeichnet hatte, vielleicht sind solche nur verloren; aber sie könnten die räumliche Härte und die Asymmetrie der Flächenfüllung nur mildern, nicht aufheben. Neben dieser mit aufgestütztem Kopfe ruhenden Athena steht ein Mädchen in der Haltung unserer Nausikaa und blickt an der Göttin vorbei. Es ist klar, daß dies weder ein vollständiges Bild noch eine bedeutungslose Zusammenstellung von Gestalten ist. Wohin blickt das Mädchen? *Hauser* sagt: auf jemand, von dem sie sich eben mit einem Ruck wegwenden wollte, denn das zeige die Verschiebung ihres Peplos. Diese geht wirklich über die damals noch gebräuchliche ideographische Vordrehung des Seitenschlitzes hinaus, kommt aber auch in anderem Zusammenhange vor, und zwar anscheinend bei dem gleichen Maler. Allein auch ohne das drängt sich die Ergänzung auf: Nausikaa, der Athena Mut gibt, blickt auf Odysseus. Die Athena ist zu merkwürdig, zumal im rotfigurigen Stil, als daß man sie nicht aus der großen Malerei ableiten möchte. Daß sie dort wirklich in unsere Nausikaatypik gehörte, ist freilich nicht sicher nachweisbar, und erst recht nicht, daß diese ganze Typik auf ein einziges Gemälde, das bezeugte des Polygnot, zurückgeht; Odysseus und Nausikaa konnten im 5. Jahrh. kaum anders gebildet werden. Aber die gleiche Wäscherin um 460 und gegen 400 zeigt doch den Zusammenhang bis in Polygnots Zeit hinauf; sein Bild, das auch die Wäscherinnen enthielt, steht für uns am Anfange der Typik, über deren weitere Geschichte wir freilich nicht einmal wissen, ob sie sich nur in der Vasenmalerei oder auch in der großen Malerei abgespielt hat.

§ 579 Schon die Nausikaabilder enthalten eine Mahnung zur Vorsicht bei der Erschließung eines bestimmten Vorbildes: so nahe es liegt, die Nausikaa des Amphorenfrieses als eine diesem Maler zur Last fallende Vermengung der Königstochter mit einer flüchtenden Wäscherin zu betrachten, ist dies doch nur für die hohe Schürzung zweifellos; ganz unmöglich ist eine im ersten Schreck zurückweichende Nausikaa nicht. Nur das Mädchen auf dem Kantharos können wir auf keinen Fall Nausikaa nennen, wenn es auch der Maler so gemeint haben wird. Mehr lehrt eine Gruppe von Bildern des mit den Musen wettstreitenden thrakischen Sängers Thamyras. Sie gehören der gleichen Zeit an wie die älteren Nausikaabilder: drei gleichartige Bilder wird man etwas vor, ein andersartiges etwas nach 450 ansetzen. Abb. 511 f. Erstere zeigen den Sänger in den Hauptzügen gleich auf einem Felsensitze mit seiner Leier, auf dem altertümlichsten Bilde mit Vollbart, jederseits zwei nicht besonders gekennzeichnete Frauen. Die beiden nächsten Bilder zeigen je eine Frauengruppe und eine herbeieilende alte Frau mit Zweigen. Auf dem einen Bilde, wo sie sich dem Sänger von hinten nähert, scheint sie ihm das Siegeszeichen zu bringen, auf dem anderen, Abb. 511 das den Lieblingsnamen Euaion trägt, naht sie von vorn, in heftiger, schwer verständlicher Bewegung aufblickend. Hier lauschen zwei aneinander gelehnte Frauen, deren eine Choronika heißt, der Musik, dort sind zwei Musen mit Leier und Flöten im Gespräche. Das Bildschema ist alt, ein Sitzender zwischen Stehenden, und erscheint auch auf dem etwas jüngeren Abb. 554 Orpheuskrater in einer dem Euaionbilde bis ins einzelne ähnlichen Form. Das gleiche Verhältnis besteht zwischen dem anderen Bild und einer Darstellung der Sappho.

Abb. 512 Von dem Maler des Sapphobildes scheint nun das vierte Thamyrasbild zu sein. Der Sänger sitzt wieder auf seinem Felsen, aber schräg von vorn gesehen und etwas in die Tiefe geschoben; er senkt den Kopf mit den geblendeten Augen und wirft mit großer Gebärde die Leier zu Boden. Vor ihm rauft sich in verzweifelter Bewegung eine anscheinend tätowierte Frau, offenbar seine Mutter Argiope, das kurze Haar, ihr gegenüber steht eine Muse mit der Leier, deren Ruhe wirkungsvoll von dem Jammer der beiden anderen absticht: die Strafe der Überhebung gegenüber den unnahbaren Göttern wird darin anschaulich. Beide Bildtypen hat man mit teils falschen, teils unzureichenden Gründen auf Polygnot zurückgeführt, und in der starken Bewegung der Frau mit dem Zweig in dem älteren Typus eine Entstellung der Klagenden des jüngeren Typus gesehen. Dies ist denkbar, wenn auch unsicher; daß man aber aus einer der Breite wie der Tiefe nach so fließenden Typik nicht leicht bestimmte Gemälde erschließen kann, ist klar. Statt dessen erweitern wir den Kreis lieber innerhalb der Vasenmalerei durch ein Bild, das in Form und Auffassung dem jüngeren Thamyrasbilde verwandt ist, durch den Lieblingsnamen Euaion aber mit Abb. 515 einem der stilälteren verknüpft wird. Aktaion erwehrt sich halbkniend auf ansteigendem Gelände seiner Hunde, die Lyssa hetzt. Diese Gruppe baut sich geschlossener auf als die

des Thamyras und seiner Mutter; der ruhig wie die Muse dort zuschauenden Artemis entspricht daher gegenüber die Gestalt des Zeus. Aktaion ist ähnlich in die Tiefe komponiert wie Thamyras, nur berührt er mit einem Fuße noch die Standlinie. Etwas derart wollte auch der Maler jener in Vorderansicht sitzenden Athena auf dem vermutlichen Nausikaabilde; nur kam ihm die Gestalt allzu frontal heraus und geriet das Bild und damit die Amphora aus dem Gleichgewichte. Abb. 513

Literatur. Monumentalbilder. Allgemeines. *Pharmakowski* Att. Vasenmalerei (seit den Perserkriegen, russisch) war mir unzugänglich. *Furtwängler* Gr. Vm. I 131 ff., grundlegend, mit Verzicht auf genaue Bestimmung der einzelnen Maler, die er jedoch richtig anbahnt. Vgl. die feinen Bemerkungen von *Pottier* Cat. 1086 ff., 342 f.; *Robert* Oidipus I 52, II 23, 8 (jüngeres Werk des Meisters von Ruvo, Gr. Vm. Tf. 26 ff.). Den Kreis erweitert stark und nicht immer glücklich *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 110 ff., vgl. Rendiconti d. Lincei XXII 1913, 544 f. Eindringender *Hauser* Gr. Vm. II 306 ff., dessen Zusammenstellung von Werken seiner „Frau Meisterin", 308 f., jedoch auf mindestens vier Maler zu verteilen ist (Tf. 17 f. und Nr. 10: § 583; Nr. 9: *Beazley* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 144 ff.; Gr. Vm. Tf. 64: die Zuweisung ist weniger stilistisch als damit begründet, daß der Vorwurf weibliches Empfinden verrate; der Zufallsausdruck des mißlungenen Dreiviertelprofils erinnert nur an Tf. 17 f., das Werk eines anderen Malers, ohne die Zuweisung auch nur an diesen zu rechtfertigen). Vgl. Jahrb. XXIX 1914, 27, 30; *Heinemann* Landschaftl. Elemente 96. — *Klein* Jahrb. XXXIII 1918, 5 f. weist die Neuyorker Kratere dem gleichen Maler zu und erklärt ihn wegen Kleinigkeiten, die nichts beweisen, für einen Jonier, obwohl er die neue Kompositionsweise doch gerade auf den Athener Mikon zurückführt. — Große Gruppen bildet *Beazley* VA 143 ff. (*Hoppin* I 21 ff., 76 f., II 236 ff.): Altamuramaler, soweit prüfbar, im wesentlichen überzeugend, wenn auch nicht immer schlagend (lehrreich Mon. d. Inst. I Tf. 37: ganz verschiedene Gewandtypen im gleichen Bilde); Niobidenmaler; Berliner Nikemaler. Dieser, der jüngste, ginge uns hier nur dann etwas an, wenn ihm *Beazley* mit Recht die Neuyorker Amazonenkratere zuwiese — was mir trotz mancher Beziehungen gar nicht einleuchtet und von *Beazley* auch nur unter Vorbehalt vermutet wird. Jener, dem *Beazley* 46 Gefäße zuteilt, gehört für mich zu seinen am wenigsten überzeugenden Geschöpfen; ich glaube, daß er mit Recht selbst die Möglichkeit erwägt, daß es sich hier um mehrere Maler handle. Schon sein Ausgangspunkt scheint mir nicht glücklich: ich vermag den Argonautenkrater, nach dessen Niobidenbild er den Maler benennt, nicht mit den Modeschönheiten des Amazonenkraters von Ruvo zu verbinden. Auch die Einschätzung der geschichtlichen Bedeutung gerade dieser kleinlichen sweet-girl-Schönheit scheint mir zu hoch gegriffen; denn man kann sich doch kaum vorstellen, daß es der Durchschnittsgeschmack der Athener der Pentekontaetie gestattet hätte, den Monte Rosa very nice und den Schlachtkreuzer Lion very lovely zu nennen. — *Schröder* Jahrb. XXIX 1914, 127 ff., 132, vgl. 1915, 110 f. stellt Gefäße dieses Kreises mit manchem ferner Stehenden (bis zu weißgrundigen Lekythen) in Gruppen zusammen. Über seine künstlerisch feinfühligen aber gedanklich sehr anfechtbaren Ausführungen zur großen Malerei, welchen die Zusammenstellung dient, vgl. dort; doch muß hier bereits gegen die Methode, mit welcher er die Vasenbilder zumal Berl. phil. Woch. XXXV 1915, 788 ff. behandelt, Einspruch erhoben werden. Um seine Vermutungen über verschiedene jonische Schulen zu stützen, nimmt er für die Bilder an Bauch und Hals des Volutenkraters Gr. Vm. Tf. 116 Vorbilder verschiedenen Stiles in der großen Malerei an. Dabei handelt es sich aber, sofern man überhaupt Unterschiede anerkennen will, nur um die in der Vasenmalerei so häufigen, durch die Verschiedenheit der dekorativen Aufgabe bedingten (gedrungenere Proportionen in niedrigen Streifen und ungebundenere Zeichnung in kleinen Bildern, sofern diese nicht so nebensächlich behandelt sind wie auf der Rückseite des selben Kraters, über dessen Stilschwankungen *Hauser* 300 f. viel richtiger urteilt). Das sagt *Schröder* selbst, meint aber, der Maler greife jeweils nach anderen Vorbildern. Eine solche Unfreiheit in einfachen dekorativen Fragen lag den griechischen Vasenmalern völlig fern; *Schröder* neigt viel zu sehr dazu, jeder Einzelerscheinung in der Vasenmalerei eine gleiche in der großen Kunst entsprechen zu lassen (ähnlich auch bei der Verdoppelung des Gemäldes der Marathonschlacht, Jahrb. XXVI 1911, 286 ff.). Umgekehrt heißt es absichtlich die Augen schließen, wenn man jede Beziehung zwischen den Amazonenvasen und Mikon als völlig unerweislich ablehnt, wie *Körte* Jahrb. XXXI 1916, 273, 279.

§ 580 — Abb. 505 — Abb. 506 f. — Abb. 510 — Abb. 492 — Abb. 505 — Abb. 506

Beispiele (beschränkte Auswahl). Amazonenkämpfe: Gr. Vm. I 126 Tf. 26—28 (Abb. 505; Ruvo); I 125, 128 f., 132 (Palermo); Tf. 116 f. (Abb. 506; Neuyorker Volutenkrater; zum Kentaurenkampfe vgl. Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 17 f., Gr. Vm. II 246 f., zu den verkürzten Kentauren das Reh *Heinemann* a. O. 103); Tf. 118 f. (Abb. 507; Neuyorker Kelchkrater); II Abb. 105 (Proben Abb. 509, Genfer Krater; zur Streifenteilung § 430; zum rückwärts Niedergebrochenen vgl. das spätere Bild Annual Brit. Sch. Ath. XI 240); landschaftlicher Atti e mem. stor. patr. di Romagna XXI 1903 Tf. 2 (Abb. 508; vgl. 3); Mon. d. Inst. VIII Tf. 44; X Tf. 9; Ann. d. Inst. 1867 Tf. F; *Luynes* Vases peints Tf. 43 (*Benndorf* Giölbaschi 136 f., vgl. 142); AV Tf. 163 f., 165, 4; Museo Gregoriano II Tf. 20, 2 (24, 2); Journ. hell. stud. XXIV 1904 Tf. 8; XLI 1921 Tf. 7 IV 1 (130 f. trotz des Bogens und der Beischrift καλή als horseman bezeichnet); *Leroux* Vases de Madrid Tf. 22, 170; Mon. d. Lincei XIV Tf. 51; vgl. Polygnot, § 583; Not. d. scavi 1915, 211. Von diesen Gefäßen mögen einzelne, falls sie im Stil etwas rückständig sind, bereits in den Beginn der perikleischen Zeit gehören (so ziemlich sicher Gr. Vm. Tf. 58, vgl. *Riezler* D. Parthenon u. die Vasenmalerei 14 ff.; *de Witte* Coll. Lambert Tf. 21; wesentlich jünger Vm. Tf. 109, 1; vgl. *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 35 und den Aryballos von Cumae, ein Hauptstück des reichen Stiles, Mon. d. Lincei XXII

Abb. 505 — Abb. 506 — Abb. 507, 509 — Abb. 508 — Abb. 508 a

Tf. 86 f.). Perser: *Schröder* Jahrb. XXVI 1911, 281 ff. Gigantomachie: *Heydemann* Vase aus Abb. 510 Altamura Tf. (Abb. 510); Coll. Lambros-Dattari Tf. 11; *Pellegrini* Vasi felsinei 131; Compte rendu Petersb. 1867 Tf. 6. Iliupersis: Mon. X Tf. 54 f., XI Tf. 14 f. (Halsfries Kentauren). Leukippidenraub (?): *Robert* Marathonschlacht 56 f., Teile größer Jahrb. I 1886 Tf. 10, 2. Heroenkämpfe, Kriegers Abschied: *Millingen* Uned. Monuments I Tf. 20—24 (Mythol. Lexikon III 1698); Peintures Tf. 49 f. (Philoktet; zu Athena vgl. Bonner Jahrb. XCVI f. 1895, 342); Compte rendu Petersb. 1874 Tf. 5 f.; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 12; *Overbeck* Galerie heroischer Bildwerke Tf. 13, 7 (Myth. Lex. IV 422; ähnliche Abschiedsbilder öfter, vgl. z. B. den Achillesmeister § 584; AV Tf. 150, 189); *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 11, vgl. Tf. 39 (Zeus und Semele, vgl. Athamas, Amer. Journ. Arch. III 1899 Tf. 4). Ferner stehen Bilder wie die Geburt der Athena AV Tf. 4 (karikiert Abb. 518, *de Ridder* Bibl. nat. II 338) oder die des Erichthonios, Vm. Tf. 137 (vgl. § 583, Hermonax); AV Tf. 151; vgl. die aufsteigende Pandora Journ. hell. stud. XXI 1901 Tf. 1 und die etwas jüngere, aus perikleischer Zeit stammende Anodos *Brunn* Suppl. zu *Strubes* Bilderkreis von Eleusis Tf. 3 (Abb. 556).

Kleinere Bilder. Nausikaa *Hauser* Jahresh. VIII 1905, 18 ff.; Amphora 26, besser Gr. Vm. Abb. 514 Tf. 138, 1 (Abb. 514; vgl. *Beazley* VA 122); Kantharos 25; Pyxis Tf. 1; Amphora mit sitzender Abb. 513 Athena 28 (Abb. 513), größer Brit. Mus. Cat. III Tf. 12, vgl. *Walters* I Tf. 36, 1 (zum Sitzmotiv *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 14; zur Verschiebung des Peplos bei „Nausikaa" z. B. *Millingen* Peintures Tf. 60; Ann. d. Inst. 1863 Tf. H; AV Tf. 200; vgl. noch Spätes wie Röm. Mitt. II 1888 Abb. 591 Tf. 12, 1 Athena: so öfter); gleichartig, gleicher Maler: *Beazley* VA 161 f.; gegen *Hauser v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 129 f., der jedoch die Übereinstimmung der Wäscherinnen nicht berücksichtigt. Thamyras *Hauser* 35 ff. (vgl. *Robert* Heldensage 414); die älteren Bilder 38 f. (Mon. d. Inst. II Abb. 511 Tf. 23 [Abb. 511], VIII Tf. 43, 2; Compte rendu Petersb. 1875, 95, Teilbild), das jüngere 37, besser Abb. 512 Journ. hell. stud. XXV Tf. 1, 530 (kritisch *Gardner* 68), Jahrb. XXX 1915, 113 ff. (Abb. 512; Vermutungen von *Schröder*), XXXI 1916, 278 f. (begründete Ablehnung von *Körte*). Zur Frauengruppe vgl. AV Tf. 304; *Fairbanks* Ath. white Lekythoi, Michigan studies VII Tf. 15, 2. Orpheus Gr. Abb. 515 (554) Vm. III 109; Sappho *Hauser* 40; Aktaion Mon. d. Inst. XI Tf. 42, 1 (Abb. 515; zur Frage des Meisters mit dem Liebling Euaion § 584).

Handwerkliche Richtung

§ 581 Wir wenden uns nun zu einer Gruppe bescheidener Meister, die sich zwar auch bisweilen mit der großen Kunst berühren, im ganzen jedoch kaum etwas von dem Ehrgeize der Stürmer und Dränger zeigen; sie haben vielmehr das Verdienst, die handwerkliche Überlieferung gleichmäßig zu bewahren. Einer von ihnen, Hermonax, ist bereits bei der Behandlung der Übergänge vom archaischen zum früklassischen Stil erwähnt worden; er ist innerlich ein Spätling des Archaismus, der dem neuen Stile nur äußerlich ein wenig Abb. 517 folgt. Seine Bilder sind einfach dekorativ und technisch sauber, aber schwach an Leben und Ausdruck; mit ihren überschlanken, etwas steifen Gestalten sind sie gute Vertreter einer in kimonischer Zeit häufigen subarchaischen Ware, die freilich oft genug viel weniger Abb. 514 sorgfältig, ja selbst noch schlechter gemalt ist als die besprochene Nausikaa-Amphora.

Das Urteil über Hermonax würde sich verschieben, wenn ihm einzelne bedeutendere Gefäße mit Recht zugewiesen worden sind. Eines davon zeigt den schon im Überblick Abb. 490 gewürdigten rasenden Philoktet, dessen Kopf seine pathologische Ausdruckskraft gewiß nicht nur einer Zufallswirkung der schwierigen Schrägansicht verdankt. Er mag aus der großen Kunst stammen und fällt denn auch auffällig aus dem sonst sehr matten Bild Gr. Vm. Tf. 137 heraus. Der Münchener Stamnos mit der Geburt des Erichthonios ist dagegen so überlegen gezeichnet und so voll herb naiven Reizes, daß auch *Beazley*, der ihn zuweist, darin das einzige bedeutende Werk des Malers erkennt. Die Zuweisung ist trotzdem wohlverständlich und möglich, doch läßt sich der Tatbestand auch anders erklären: der Stamnos könnte das Werk eines überlegenen Meisters sein, den Hermonax nachahmte; man kann ihn daher nur mit Vorbehalt für das Gesamturteil heranziehen. Wie dem auch sei, im ganzen erscheint Hermonax jedenfalls so, wie er oben gekennzeichnet wurde.

Bedeutender ist der namenlose Villa-Giulia-Meister, der zur perikleischen Zeit überleitet. Er ist der entschiedenste Akademiker dieser Zeit mit allen dekorativen Abb. 516 Vorzügen, aber auch allen künstlerischen Schwächen seiner Richtung: sauberste Zeichnung, die die technische Eigenart der Relieflinie voll zur Geltung bringt, gleichmäßig parataktische Komposition, ruhige Haltung sind mit einer starken Einbuße an Leben und Ausdruck der Linie, der Gestalten, des ganzen Bildes erkauft. Der Maler hatte kein künstlerisches Temperament, wohl aber dekorativen Geschmack, und sein Stil ist in sich geschlossen und einheitlich. Dies ist nicht der Fall bei einem Maler, dem der große

Name Polygnotos, den er führt, sehr wenig ansteht. Er ist nicht einmal ein rechter Akademiker, sondern schwankt in den Einzelheiten seiner matten Zeichnung ebenso wie (Abb. 519 f.) zwischen einfach dekorativer Zuständlichkeit und ziemlich kraftlos bewegten Kampfbildern, die wenig vom Geiste des hohen Stiles verraten. Dabei können nachlebende Archaismen und neue, bisweilen schon an den Parthenonfries erinnernde Züge im gleichen Bilde nebeneinander stehen.

(§ 582) Erfreulicher nicht nur als der unselbständige Polygnot, sondern auch als der Villa-Giulia-Meister ist ein namenloser Dritter, der aus der kimonischen in die perikleische Zeit überleitet, der Achillesmeister. Seine mit Vorliebe auf Lekythen und kleine nolanische Amphoren gemalten Bilder sind freilich sehr bescheiden: meist nur zwei einfach (Abb. 521—524 (543f., 548)) dastehende Gestalten in Abschied, Spende, Grabespflege, Kultus vereint (so das schlicht stimmungsvolle Bild einer Frau, die vor Artemis ihren Gürtel löst), kaum einmal mythologisch wie Oidipus vor der Sphinx, und bewegt höchstens zu recht ruhiger Liebesverfolgung. Aber diese Bilder haben ihren Reiz. Die Zeichnung ist oft sehr fein und sauber, doch nie so akademisch wie beim Villa-Giulia-Meister. Ihre dekorativen Werte im Gewand sind vielmehr archaisches Erbe, das doch als solches nicht auffällt, obwohl es nicht so linear erstarrt ist wie im späten Durisstil und vielfach sonst bis zu den „mikonisch-polygnotischen“ Monumentalgefäßen; es verträgt sich daher mit freierer Bildung gestauter Falten. Die Gestalten haben ein bescheidenes, oft naiv anmutiges Leben, das sich zumal in Haltung und Handbewegung kundgibt; und sie blicken einander meist in die Augen, auch wenn die eine, wie häufig, in Vorderansicht steht, und selbst bei der Liebesverfolgung. Dies schließt nicht nur die Komposition zusammen, sondern macht auch Stimmung: wir sind auf dem Wege zu den weißen Lekythen der perikleischen Zeit; wirklich läßt sich dem Maler eine große Gruppe früher weißer Lekythen, deren genaue Umgrenzung freilich schwer ist, mit hoher Wahrscheinlichkeit zuweisen und auf seinen rotfigurigen Lekythen erscheinen die ersten Grabbilder. Sein ganzes zeichnerisches Können zeigt er an großen rotfigurigen Einzelgestalten wie Achill oder Euphorbos mit dem (Abb. 521) kleinen Oidipus und vollends da, wo der Strich frei von den Fesseln der Relieflinie das höchste Feingefühl verrät, auf den besten weißgrundigen Lekythen. Zu diesen gehört allem Anscheine nach auch jenes köstlichste Werk der frühen Lekythenmalerei, der Jüng- (Abb. 543) ling mit dem Helm in der Hand vor der sitzenden Frau, dessen fein belebte Formenreinheit und schlichte Stimmung sich unvergeßlich einprägen. In der Hauptansicht des Bildes auf der Lekythos selbst drängt sich auch das Schildzeichen, ein riesiges Auge, nicht störend vor. Die Stimmung ergreift uns hier naturgemäß weniger als auf den besten Grabbildern auch bei flüchtigerer Zeichnung; ein solches haben wir bereits im (Abb. 548) Überblick betrachtet.

Endlich scheint sich der Maler auch zu bedeutendem Ausdruck zu erheben, sofern die naheliegende Zuweisung einer Spitzamphora mit umlaufendem Thiasosbilde nicht trügt. Einerlei ob er oder ein nächst Verwandter: wir spüren etwas von der Wirkung polygnotischer Frauengruppen in dem umschlungen dahinschreitenden Mänadenpaare, das aus (Abb. 523, Gr. Vm. II 92 Tf. 77, 1) dem sonst an Bewegung und Ausdruck nicht eben starken Thiasos herausleuchtet. Welch eine Entwicklung in kaum drei Menschenaltern seit den Mänadengruppen des schwarzfigurigen Manieristen Amasis! Nicht nur die formale Verbindung der Gestalten ist (Abb. 220) vollendet, sondern auch eine geistige Vertiefung und Verfeinerung erreicht, für die auch der reifste Archaismus noch gar kein Organ besaß. Hochaufgerichtet im strengen dorischen Peplos schreitet die führende Freundin dahin, die Schlange um ihren Arm kräftig am Halse packend, den Kopf zurückgewendet zu der angeschmiegt wie zaghaft mit gesenktem Blicke Folgenden, die ein weicher jonischer Chiton umfließt. Zwei Charaktere, zwei Temperamente, die unter dem Einfluß der gleichen Stimmung ihre Verschiedenheit offenbaren: das ist größere Kunst als die unseres Meisters, dem es schon zur hohen Ehre gereicht, sie soweit wiedergegeben zu haben. Auch hier eine Zufallswirkung: die Herbheit der Führenden erscheint gesteigert durch die typischen Härten in der Schrägansicht des Kopfes. Eine andere Mänade zeigt ein verlorenes Profil und die bärtigen Krieger in anderen sorgfältigen Bildern gleichen denen der Amazonenvasen; so spüren wir auch bei (Abb. 524) diesem von Natur bescheidenen Meister das Vorbild der großen Malerei, das ihn bis-

weilen über sich selbst hinaushob, ohne daß er doch dabei sich und seinem Handwerk untreu geworden wäre. Damit steht er in wohltuendem Gegensatze zu den Mitläufern des Sturmes und Dranges.

§ 583 Literatur. Hermonax. § 561. Signiert 4 Stamnoi, 2 Peliken. *Hoppin* II 20 ff.; *Beazley* VA 123 ff., 194. *Pottier* Cat. 1080, vgl. 1091, 346; 1094 f., 374. *Körte* Arch. Zeit. XXXVI 1878 111 ff. Tf. 12 (*Hoppin* 21, 23, Reste zweier ganz gleicher Stamnoi; zur Darstellung *Robert* Bild und Lied 44, 54: Peleus und Thetis; ein drittes fast gleiches, unsigniertes Stück: *Savignoni* Boll. Abb. 517 d'arte X 1916, 347). Mon. VIII Tf. 45 (Abb. 517; W. V. 1889 Tf. 8, 10, Pelike, die Thebaner und Oidipus vor der Sphinx; vgl. *Masner* Oesterr. Museum Nr. 336; *Robert* Oidipus I 52 ff.). *Hoppin* 25, 27, (Komos, Thiasos). *Sorrentino* Mem. Acad. arch., lett. e b. arti III 1914 Tf., mir unzugänglich (*Hoppin* Nr. 2). *Beazley* a. O. (Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 193) bezeichnet ihn als Schüler des „Berliner Meisters" (§§ 524, 526), was ein symbolischer Ausdruck für die Verwandtschaft in den damals verbreiteten überschlanken Proportionen und verschnörkelten Faltenaugen auf jüngerer Entwicklungsstufe ist; im ganzen ist die von *Masner* a. O. betonte Verwandtschaft mit der Art des Hieron (Makron), bei dem ja auch schlanke Gestalten vorkommen, eher größer. Diesem wollte *Swindler* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 339 f. Nr. 12 eine Schalenscherbe zuweisen, die jedoch nach 339, 4 von *Beazley* schlagend richtig als Werk des Hermonax erkannt worden ist (197, 15, 6: Lekythos). Auch *Masners* Zuweisung der Pelike Mon. VI Tf. 20 (Presbeia Louvre G 374) scheint richtig. Vgl. *Winter* D. jüng. att. Vasen 22 f. Irrig *Furtwängler* Gr. Vm. I 81 (vgl. u. Villa-Guilia); *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 113 f.; *Walters* I 446, 2. Von *Beazleys* 44 Zuweisungen kann ich die meisten mangels Abb. gar nicht, andere nach schlechten Abb. nur unzureichend prüfen. Seine eigenen Abb. überzeugen, ebenso außer einzelnen schon genannten Museo Gregoriano II Tf. 20, 1. Unsicher, aber durchaus nicht unmöglich erscheinen mir nach schlechten Abb. Mon. d. Inst. Abb. 490 VI Tf. 8 (Abb. 490); IX Tf. 30; Compte rendu Petersb. 1874 Tf. 3 f.; *Overbeck* Kunstmythol. Tf. 12, 3, nach guten Abb. Gr. Vm. II 242 Tf. 107, 2; 137; Mon. d. Lincei XVII Tf. 55, 2. Von Bedeutung sind hiervon nur Mon. VI Tf. 8 (Abb. 490) und Vm. Tf. 137, denn in dem rasenden Philoktet und vollends in dem Erichthoniosstamnos hätte sich der Maler weit über seine gewöhnliche Leistung emporgehoben. Zu *Hausers* Urteil über den Erichthoniosstamnos § 567. — Zum Vergleich: Nausikaa Abb. 518 Abb. 514 (Gr. Vm. Tf. 138, 1); karikaturenhafte Schlankheit Bibl. nat. II 338 (Abb. 518); strenger W. V. 1890 Tf. 8, 1; ausdrucksvoller Mon. d. Inst. XI Tf. 8. Hier wäre auch der nach Ausweis einer Scherbe von der Akropolis bei dem Töpfer Oreibelos tätige Maler zu nennen; *Beazley* weist ihm über zwanzig durchweg unbedeutende, ja schlechte Gefässe zu (VA 194 f.; *Hoppin* II 267 ff.).

Villa-Giulia-Meister. Gleichzeitig erkannt von *Beazley*, der ihm über 40 Gefäße zuweist, Röm. Mitt. XXVII 1912, 286 ff. Abb. 1—6 Tf. 10 f. (Nachträge 1913, 225, V. A. 153 f.; *Hoppin* II 464 ff.) und von *Frickenhaus* Lenäenvasen 35 ff. (Abb.: 8—10, Tf. 3; El. céram. I Tf. 46 anscheinend von anderer Hand). Weitere Abb. (Auswahl): Gr. Vm. Tf. 17 f.; Mon. d. Lincei XVII 444 f. Tf. 32; Abb. 516 Tf. 26; Journ. hell. stud. XXIV 1904, 310—313 Tf. 9 (Abb. 516); 1905 Tf. 2, 1; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 22, 169; *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 1, 27; Anz. VII 1892, 165, 32. Die Anzeichen einer gewissen Entwicklung hat *Beazley* sicher so wenig übersehen wie *Frickenhaus* (vgl. z. B. die archaischen Züge seiner Tf. 11 mit der perikleisch anmutenden Stimmung Tf. 10, 1), doch scheut er sich wohl, bei diesem Meister aus Einzelzügen allgemeine Schlüsse zu ziehen. Die Abb. genügen dafür um so weniger, als z. B. die Profillinie stark davon abhängt, ob sie mit Relieflinien gezeichnet ist oder nicht (vgl. für solche technische Schwankungen *Beazleys* Beobachtungen bei dem Kleophradesmaler oder dem Berliner Meister, §§ 471, 526). Die Häufigkeit von Wiederholungen einzelner Gestalten und ganzer Bilder betont *Frickenhaus*. Vgl. *Buschor*[2] 193. Zu *Beazley* Tf. 10, 2 vgl. das flüchtig gezeichnete, aber viel lebendigere Bildchen *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 13, 2. Die Henkelornamentik ist, soweit abgebildet, etwas kleinlich.

Polygnotos. Signiert eine Halsamphora mit Strickhenkeln, zwei Stamnoi, eine Pelike. *Hoppin* Abb. 519 f. II 374 ff.; *Beazley* VA 171; *Robert* Mon. d. Lincei IX 5 ff. Abb. 1 Tf. 1—3 (Abb. 519 f.; *Ahrem* D. Weib i. d. ant. Kunst 127); *Orsi* ebda XVII 504 ff. Abb. 358 Tf. 43. Vgl. *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 123 f.; *Buschor*[2] 193. Alle beurteilen den Maler, mit Schwankungen im einzelnen, im ganzen richtig; *Orsi* neigt zu allzu später Ansetzung; der Meister wurzelt durchaus in der kimonischen Zeit, wenn er auch in die perikleische hineinreicht. Die bescheidensten Bilder sind am an-Abb. 519 genehmsten: zwei Mädchen, Phylen, mit Opferstieren und Preisdreifüßen auf der Amphora, zwei Kentauren über Kaineus auf einem Stamnos; die „Mantelfiguren" zweier Rückseiten gehören zu den besseren ihrer Art. Das Amazonenbild der Pelike gehört dem „mikonischen" Kreis an, § 580; Abb. 520 die Amazone ist matt neben den Griechen. Noch mehr fällt das zweite Kentaurenbild auseinander: Deianeira ist noch ziemlich archaisch, im Gewand ebenso wie in der Zeichnung des Auges, die anderen Gestalten zeigen die Formensprache der perikleischen Zeit mehr oder minder rein. Unter diesen Umständen sind Zuweisungen mißlich; *Orsi* 506, 1 will die allerverschiedensten Amazonenbilder, darunter apulische und kampanische, der gleichen Typik wegen Polygnot oder doch seiner Werkstatt zuweisen; ernstlich in Frage kommt davon nur Mon. d. Inst. X Tf. 9, 1 (*Beazley* Nr. 11); ein wenigstens nahestehendes, wenn auch sicher von anderer Hand gemaltes, wie Mon. d. Lincei XIV Tf. 51 fehlt darunter. Auch *Furtwänglers* Vorschlag, Gr. Vm. I 84 f., Tf. 19 als jüngeres Werk zu betrachten, ist unzureichend begründet und bedenklich (einem jüngeren Maler zugewiesen von *Beazley* 172). Am ehesten käme noch der Kentaurenkampf *Pellegrini* Vasi felsinei 119 in Frage (so auch *Beazley* Nr. 7); er berührt sich mit dem altertümlicheren wie mit dem fortgeschritteneren Kentaurenbilde des Polygnot. *Beazleys* weitere Zuweisungen kann ich nicht hinreichend beurteilen,

da die Abb., soweit vorhanden, fast alle schlecht sind (*Gerhard* AV Tf. 75, 155, 165, 3 f.; El. cér. IV Tf. 24a; am besten Mon. d. Inst. IX Tf. 53).

Achillesmeister. Vortrefflich *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 179 ff. Abb. 1—31 Tf. 13—16 (Abb. 524); VA 163 ff. (*Hoppin* I 3 ff., nur das Rotfigurige). Er weist dem Maler über 40 rotfigurige Gefäße und unter Vorbehalt ebensoviele weißgrundige Lekythen zu; neben den ersteren nennt er eine Anzahl nah verwandter Stücke von anderer Hand, darunter den Krater mit dem überraschend bildnishaften Kriegerkopfe (§ 566). Die Grenzen sind natürlich nicht scharf und man wird Einzelnes auf den ersten Blick ausscheiden wollen, bei näherer Untersuchung aber wieder zweifelhaft werden; dies ist hier gleichgültig, da das Gesamtbild der Persönlichkeit davon kaum berührt wird. Schwerer wiegt die Frage der weißen Lekythen, die aber auch mehr im einzelnen der Prüfung bedarf; das Grundsätzliche, die Tätigkeit des gleichen Malers in beiden Techniken scheint soweit sicher wie das auf diesem Gebiete möglich ist. *Beazley* wiederholt fast alle guten älteren Abb. rotfiguriger Gefäße; besser als bei ihm sind nur Mon. d. Inst. II Tf. 14 (W. V. 1889 Tf. 8, 9; Abb. 521); Mon. d. Lincei XVII Tf. 8 (Abb. 522); Gr. Vm. II 92 f. Tf. 77, 1 (Abb. 523). Da auch über die weißen Lekythen nicht ohne seine Abb. geurteilt werden kann, werden hier nur *Riezlers* Tafeln wiederholt: 34—40, 56 (Abb. 543 f., 548, § 553); wir kommen im Zusammenhange darauf zurück (§ 603, wo auch über die schwerlich richtige Zuweisung weiterer weißer Lekythen als Frühwerken von *Luce* Amer. Journ. Arch. XXIII 1919, 19 ff.). — Die Spitzamphora, die unserem Meister höchst wahrscheinlich angehört, mindestens aber sehr nahe steht, wird von *Pottier* Cat. 1098, 401 dem „Meister mit dem Liebling Euaion" zugewiesen, in welchem er einen der bedeutendsten Maler der Mitte des 5. Jahrh. sieht (vgl. *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 124, 1). § 579 sind bereits ein Thamyras- und ein Aktaionbild mit dem Namen Euaion besprochen worden. Er findet sich auf 10 Gefäßen, darunter 3 weißgrundigen Lekythen (*Klein* Lieblingsinschriften 131 ff.; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII Tf. 24). Von diesen sind nur 5 abgebildet, davon gut nur der Aktaionkrater Mon. d. Inst. XI Tf. 42, 1, *Beazley* VA 174 (Abb. 515), und die Lekythos bei *Orsi*, die von den anderen Gefäßen stilistisch vollkommen abweicht. Von dem Maler des Kraters stammt allem Anscheine nach die Pelike AV Tf. 150; die Thamyrashydria Mon. II Tf. 23 weicht fühlbar ab und die Schale, von welcher *Pottier* ausgeht, gehört nach *Beazley* 157 zu einer leicht kenntlichen großen Gruppe von Schalen, Kannen, Näpfen u. a. m., deren sehr schlanke, etwas schwächlich akademische Gestalten sich deutlich von denen des „Lykaonmalers", wie *Beazley* den Meister des Aktaionkraters nennt, unterscheiden. Meister der Euaionschale: *Beazley* 157 ff. (*Hoppin* I 351 ff.); *Pellegrini* Vasi di Bologna 41 f.; *de Ridder* Bibl. nat. II 481, 483 Tf. 23, 817; *Murray* Designs Tf. 14, 56; Mus. Gregoriano II Tf. 87 usw. Aktaionmeister („Lykaonmaler") *Beazley* 172 ff. (*Hoppin* II 162 ff.); Mon. XI Tf. 42, 1; *Sambon* Coll. Canessa 30 Tf. 6, 9 (*Richter* Handb. Metropol. Mus. 121); AV Tf. 150; Mus. Gregoriano II Tf. 63, 2; *de Witte* Antiqu. à l'hotel Lambert Tf. 13 f. (*Heinemann* Ldschftl. Elemente 103; *Beazley* zweifelt jetzt) usw. Die Vermutung, daß Euaion der Sohn des Aischylos gewesen sei, ist trotz der Choronike auf der Thamyrashydria völlig unsicher (*Studniczka* Jahrb. XXVI 1911, 178, 4).

§ 584 — Abb. 524 — Abb. 521—523 — Abb. 543 f., 548 — Abb. 515 — Abb. 511 — Abb. 515

Weiße Lekythen

Hier wäre der Ort, zu den beim Achillesmeister bereits berührten weißen Lekythen überzugehen; doch wird dieser in jeder Hinsicht eigenartigen Gattung besser ein besonderer, von jeder Epochenteilung freier Abschnitt vorbehalten. Nur eins muß schon hier betont werden: auch diese sepulkrale Sondergattung verrät gerade in ihren Anfängen in kimonischer Zeit am deutlichsten den Einfluß der großen Malerei, und zwar nicht nur in Technik und Polychromie, sondern auch in der Zeichnung, die damals oft genug eine für den kleinen Maaßstab fast zu monumentale Einfachheit und Größe zeigt.

Abb. 529—531

Kleinmeisterliche Richtung

§ 585 Es ist ein weiteres Zeichen für den gewaltigen Eindruck, den der Aufschwung der großen Malerei in kimonischer Zeit machte, daß ihr Einfluß sich selbst da zeigt, wo man ihn am wenigsten erwartet: in der kleinmeisterlichen Richtung; denn die Bedeutung und Durchbildung der landschaftlichen Elemente bei Sotades beruht doch gewiß auf Abhängigkeit. Sotades und der weitere Kreis, in dem er steht, ist im Überblick bereits kurz gekennzeichnet und in den großen Zusammenhang der klassischen Vasenmalerei gestellt worden. Das Kleine und Feine, dessen Hauptvorwurf jetzt das Frauenleben bildet, gewann im gleichen Verhältnis an Bedeutung wie die Vasenmaler sich neben der großen Malerei zu bescheiden lernten. In kimonischer Zeit ist dieser Weg noch kaum beschritten, aber doch schon angebahnt: die Gegensätze sind in voller Schärfe entwickelt. Deshalb wurde oben gesagt, daß in den Brennpunkten unserer Betrachtung dieser Zeit der Pferdemeister und Sotades stehen. Bei jenem haben wir gesehen, daß seine großmeisterliche Kunst sich vielfach an den Grenzen der Technik und der dekorativen Aufgabe stieß, bei diesem finden wir eine vollendete Har-

Abb. 525—528

monie; darin kündigt sich die künftige Entwicklung an. Beide sind freilich keine typischen Vertreter ihrer Richtungen, sondern ragen in auffälliger persönlicher Eigenart hervor; aber der Boden, in dem sie wurzeln, ist ihnen doch mit ihren weniger bedeutenden Genossen gemeinsam und das Streben ihrer Zeit prägt sich in ihnen nicht nur eigenartig, sondern auch klar und stark aus. So finden wir denn bei beiden nicht nur das Nebeneinander von idealer Schönheit und naturalistischer Beobachtung, sondern auch das Streben nach farbiger Wirkung, dem wir die bedeutendsten weißgrundigen Schalen verdanken.

Daß die Maler kleinmeisterlicher Bilder keine Kleinmeister, d. h. Miniaturisten zu sein brauchen, haben wir vom hohen Archaismus an immer wieder gesehen: Klitias, Exekias, Epiktet, Euphronios, der Pferdemeister und mancher andere malten Großes und Kleines neben einander, zum Teil am gleichen Gefäß und mit angemessenem Wechsel des bildlichen Ausdrucks. Zumal Euphronios zeigt freilich auch, daß innere Größe mit verhältnismäßig kleinem Maaßstabe vereinbar ist, und Epiktet vermochte große Maaße nicht zu meistern: seine ganze Stärke liegt im Kleinen, wie die Hauptstärke des Euphronios im Großen. So wird es immer sein: wenige beherrschen beide Weisen gleich gut, viele die eine besser als die andere, manche Meister des einen Gebietes versagen im anderen völlig. Ob sie sich dennoch darin versuchen, ist eine äußere Frage, die sich e silentio nicht entscheiden läßt; wer hätte dem Pferdemeister eine kleine weißgrundige Pyxis zugetraut bevor sie auftauchte? Wenn wir von keinem der hier behandelten Maler große Bilder kennen, so bedeutet das also noch nicht, daß sie Miniaturisten waren; von Megakles und Agathon (oder ihren Malern) z. B. kann man nicht einmal behaupten, daß ihre eigentliche Begabung im Kleinen und Feinen gelegen haben müsse; bei Sotades ist diese Begabung freilich so stark, daß man sich große Bilder von ihm schwer vorstellen kann. Ein Gegenbeispiel bietet die Pyxis mit der wahrscheinlich zu ergänzenden Signatur des Makron, die hier auch als spätarchaische Darstellung aus dem Frauenleben zu nennen ist: dort quält sich ein Maler, dessen Hand gewöhnt ist, sich in größerem Maßstabe frei und zügig zu bewegen, mit kleinen Gestalten, die fein und zierlich sein sollen und es doch nicht sind. In der Auffassung lenkt er freilich bereits in die Bahnen der klassischen Zustandsbildchen aus dem Frauenleben ein; Anmut erreicht er dabei jedoch ebensowenig wie ein anderer Maler in einem offenbar jüngeren Bilde, das noch ganz voll archaischer Drastik ist.

§ 586 Die feinen Schälchen von Sotades und Hegesibulos sind auch als Form in diesem Kreise ungewöhnlich; Hauptträger des Miniaturstiles ist vielmehr das weibliche Toilettengerät, anfangs häufiger als später weißgrundig: zunächst die Pyxis, dann auch die Lekythos (Aryballos), und das seltenere Handarbeitsgerät, Kniehut (Epinetron) und Garnrolle. Von hier scheint sogar eine Rückwirkung auf die großen Gefäße stattgefunden zu haben. An solchen waren zwar von jeher kleine Nebenfriese üblich; aber diese wurden damals meist nebensächlich und achtlos oder aber im gleichen großen Stile wie die Hauptbilder behandelt. Nun taucht auf einmal wieder die archaische Streifenteilung der Kraterwandung auf, gewiß ganz allgemein ein dekorativer Rückschlag im Gegensatze zu den allzu freien Monumentalbildern der Stürmer und Dränger, der aber doch kaum möglich gewesen wäre, wenn sich der Sinn für kleine Friese damals nicht über das auf den gleichzeitigen Schalen übliche Maß gesteigert hätte. Sogar der alte Tierfries stellt sich hier wie dort in neuer, durch frische Beobachtung belebter Form wieder ein; es ist merkwürdig, daß bei so verschiedenen Vorwürfen wie der Rinderherde auf einem Krater und der Häschenschar auf dem Deckel der Pyxis des Megakles sich selbst auffällige Motive gleichen. Auf dem Frauenfriese dieser Pyxis klingt die archaische Formensprache noch ein wenig nach, am deutlichsten an den Köpfen, aber doch wohl auch in der etwas steifen Gradlinigkeit der dichten Parallelfalten und in manchen Motiven, die noch nicht so flüssig und gefällig sind wie andere. Am hübschesten ist ein Mädchen, das bequem zurückgelehnt mit drei Äpfeln Ball spielt, ein Vorwurf, dem bis zu den knappesten Abkürzungen auf kleinen Lekythen immer neue Reize abgewonnen wurden. Kaum noch Spuren des strengen Stiles zeigt die Pyxis des Agathon, die sich auch etwas mit einem zweistreifigen Krater berührt (Pandora); ihre Stilstufe weist auf die Wende der kimonischen Zeit, um 450. Die Spendeszene ist ziemlich äußerlich durch Namen und Zepter in den Olymp versetzt; gesehen ist sie in Attika und gestaltet zu gefällig dekorativem Schmuck.

Räumliche Elemente gehören zum Typenschatze dieser Bilder: wir sollen das Haus, das Heiligtum, den Brunnen, den Garten sehen oder vielmehr uns vorstellen; eine lockere Komposition läßt den Raum fühlen und dient der dekorativen Wirkung. Die Zeichnung hat im allgemeinen noch nicht die leichthändige Feinheit und vollendete Schönheit, wie sie in perikleischer Zeit der Eretriameister erreichte; die im frühklassischen Stile so häufigen Härten und Flüchtigkeiten zeigen sich auch hier und die Maler werden auch dem kleinen Maaßstabe noch nicht so gerecht wie die späteren; im allerkleinsten kommen dabei gelegentlich etwas zwergenhafte Proportionen heraus. Aber all das stört kaum, da ein Hauptreiz der Bildchen in ihrer Anspruchslosigkeit liegt; eine gewisse Flüchtigkeit der Zeichnung leistet sogar der leicht individuellen Wirkung Vorschub wie so oft in dieser Zeit von den Studien des Eosmeisters und des Pferdemeisters an. Dies alles gilt auch für zwei reizende Büchsen eines namenlosen Malers, der die schlichte Anmut seiner Mädchenbilder mit mythischen Namen schmückt: bald sind es argivische Heroinen, die ohne Sorge um genealogische Synchronismen beisammen sind, bald gar die Hesperiden, und um den Apfelbaum ringelt sich der Drache. Das Parisurteil, der Leukippidenraub, Europa, fliegende Mädchen im Frauengemach, Hestia am Herde des Hochzeitspaares, es ist alles die gleiche anmutige Verflechtung von Wahrheit und Dichtung.

Gr. Vm. Tf. 57, 1, 2

Wir haben unseren Bilderkreis mit Makrons Pyxis schon an den Archaismus angeknüpft; ein weiteres Bindeglied, das auch für Sotades gilt, liegt in dem feinen Schälchen aus der Werkstatt des Hegesibulos. Aus ihr kennen wir bereits jenes glänzende Spätwerk des epiktetischen Kreises, die Schale mit dem alten Semiten, die vermutlich von Skythes bemalt ist. Archaischer und frühklassischer Kleinmeisterstil tritt uns hier in der gleichen Werkstatt entgegen und den roten Firnis, der das weißgrundige Rundbild umrahmt, hat auch Skythes verwendet. Das stark toreutisch empfundene Knopfhenkelschälchen ist vom gleichen seltenen Typus wie die des Sotades. Das Bildchen ist nicht so fein, aber kaum weniger anmutig: freiräumig im Rund ein Mädchen, das in reizend unmittelbar erfaßter Bewegung den Lauf eines Kreisels schlagbereit verfolgt. Der Bildtypus, der unserem Maler besonders gut gelungen ist, findet sich sehr ähnlich auf einem Aryballos bei der einen von zwei Kreiselspielerinnen und wenig verändert auch in einem Musenchor auf einer Kalpis beim Astragalspiel; er mag aus der großen Malerei dieser Zeit stammen. Leierspielende Musen zeigen auch zwei etwas keramischer geformte Schälchen von anderer Hand, die innen ganz weißgrundig sind. Stimmungsvoll sind beide Bilder, aber die Wirkung der in Vorderansicht Stehenden ist der perspektivischen Härten wegen nicht ganz so rein wie die der Sitzenden, deren Kopf und Chiton zeichnerisch von ebenso hohem Reize sind wie die fein abgetönten Firnislinien und -flächen malerisch. Die weiße Borte des goldbraunen Mantels und etwas Goldschmuck erhöht die Wirkung der Firnisskala. Dem anderen Bilde fehlen diese Reize größtenteils, es wirkt herber auch durch den schlichten Peplos, den Borten und Querstreif kräftig gliedern; aber die räumliche Ansicht und ein feiner Strauch, der trotz des engeren Rundreifens nicht nur flächenfüllend wirkt, bringen ein neues Element, das über die Vasenmalerei hinausweist; wir sind auf dem Wege zu den einzigartigen Schalen des Sotades.

§ 587
Abb. 525
Abb. 340
Gr. Vm. Tf. 93, 2

Wenn wir von Sotades sprechen, so denken wir zunächst an den Maler jener 3 köstlichen Schälchen, deren weißgrundiges Rund ganz oder großenteils durch Bilder von unübertrefflicher Zartheit und Feinheit der Zeichnung und des Empfindens gefüllt wird. Auf zwei von ihnen sind Reste der Signatur erhalten, vom Namen freilich nur die vier Buchstaben der Endung. Die Ergänzung ist jedoch kaum zweifelhaft, denn die Lücke der zweireihigen Töpfersignatur wird grade ausgefüllt, wenn wir den Namen Sotades nach dem Vorbilde der nicht genau stoichedon geschriebenen Signaturen eines rotfigurigen Kantharos und einer schwarzweißroten kannelierten Omphalosschale ergänzen. Die drei Anfangsbuchstaben allein sind auf der Scherbe eines Gefäßes in Form eines Pferdes erhalten. Reichlichere Scherben eines genauen Gegenstückes dieser ungewöhnlichen Form zeigen zwischen den Beinen des schwarzen Pferdes den Rest eines weißgrundigen farbigen Bildes. Man darf also wohl sagen, daß die Bruchstücke der Überlieferung Bruch auf Bruch passen; wir gewinnen das Bild einer Werkstatt von ungemein eigenartiger Kunst und Technik. Zu der sonderbaren, technisch glänzenden Omphalosschale kommt eine zweite mit dem Reste der Signatur, die auf dem Omphalos

Abb. 526—528

eine vollplastische Zikade zeigt, ferner zwei ganz gleichartige unsignierte Mastoi. Die technische Einheit dieser so verschiedenen Werke liegt nicht nur in der Eigenart und der Vorliebe für weißen Grund, sondern auch in der entschieden toreutischen, sehr scharfen Formgebung und dem schmelzartig leuchtenden Firnis.

Viel weniger einheitlich als die Technik ist die Malerei; es fragt sich, ob wir nur einen Maler, ungewiß ob Sotades selbst, oder mehrere anzunehmen haben. Zweifellos von der gleichen Hand sind jene drei Schalen; dies läßt sich Zug für Zug zeigen. Möglich, aber nicht sicher ist die Zugehörigkeit des Bildrestes auf dem einen Pferdegefäß; es ist zum Vergleich allzu wenig erhalten und die Stilstufe ist etwas älter. Der rotfigurige Kantharos endlich weicht so vollständig ab, daß ihn rein nichts mit den weißgrundigen Bildern verbindet. So groß der Abstand von den monumentalen weißgrundigen und rotfigurigen Bildern des Pferdemeisters zu seinen kleinen rotfigurigen Studien ist, die gleiche Hand verrät sich doch und die künstlerische Bedeutung ist gleich groß; hier dagegen fehlt nicht nur jede Ähnlichkeit, sondern die Kantharosbilder sind auch gänzlich unbedeutend und ziemlich roh; sie stammen also, sofern die Abbildung nicht täuscht, höchst wahrscheinlich von anderer Hand. Dies wäre vollends sicher, wenn man dem Maler der weißen Schälchen ein weiteres von gleicher Form zuweisen dürfte, das im weißen Feld ein ganz kleines rotfiguriges Rundbild von äußerster Feinheit zeigt. Dafür spricht manches, aber zum Beweise genügen die Vergleichspunkte nicht. Unter diesen Umständen haben weitere Zuweisungen ihre Bedenken und technische Gründe haben höchstens für die Werkstatt, nicht aber für die Malerhand Beweiskraft. So hat man ein weiteres figürliches Gefäß gleichen Fundortes und angeblich ganz gleicher Technik wie das eine Pferdegefäß zugewiesen, ein Sphinxrhyton, bei welchem die Farbwirkung umgekehrt ist: die Sphinx weiß und die Bilder zwischen ihren Beinen und an der Mündung rotfigurig. Diese Bilder scheinen wieder von anderer Hand zu sein, wahrscheinlich von derselben, die ein Gefäß in Form eines Astragales mit köstlichen rotfigurigen Bildchen bemalt hat, vielleicht ebenfalls in der Werkstatt des Sotades; nahe steht ihnen auch ein kleiner Askos mit dem Fuchs in der Falle. Auch einige weitere figürliche Gefäße von ähnlicher Technik scheinen zuzugehören (Neger und Krokodil, Pygmäe und Kranich).

Gr. Vm. III 93
Gr. Vm. Tf. 136

Die drei Schalen sind jede in ihrer Weise einzig, als Darstellung das Glaukosbild, als Zeichnung und Bild der Tod des Archemoros, als Ganzes in Zeichnung und Auffassung das Mädchen am Apfelbaum. Dies Bild ist unvollständig erhalten; an der anderen Seite des Bäumchens scheint eine zweite Gestalt unter den dorthin überhängenden Zweigen gesessen, also wohl die von der anderen gepflückten Äpfel gesammelt zu haben. Der Eindruck des Bildes ist im Überblick durch den Vergleich mit jenen Versen der Sappho umschrieben worden. Das Naturempfinden, das wir hier die bildende Kunst ergreifen sehen, zeigt die gleiche Frische unberührter Jugend wie das schlanke Kind, das sich so ausdrucksvoll und zugleich so anmutig nach dem höchsten Zweige des zarten Bäumchens reckt und dabei zierlich den feinen Chiton rafft; unbewußt, der Bewegung folgend, öffnen sich ihre Lippen und im Chiton schwingt noch der Schritt nach, mit dem sie sich auf die Fußspitzen gestellt hat. Das leichte Gewand schmiegt sich dem kräftig sprossenden Mädchenkörper teils an, teils umspielt es seine durchscheinenden Formen in glattem Fluß oder in leichter Kräuselung — all das hier so wenig neu wie bei Polygnot, wo es gerühmt wird, und doch gegenüber der archaischen Fassung und der rotfigurigen Technik von einer neuen Unmittelbarkeit der Wirkung und in der Zeichnung voll malerischer Tonwerte.

§ 588
Abb. 526, 528
Abb. 527

Naturgefühl und Stimmungsgehalt in einer Formensprache, die jede Feinheit der Zeichnung beherrscht und dazu malerisch zu empfinden beginnt, und über all dem ein eigener Reiz von Unbewußtheit — das ist es, was dies Werk so einzig macht. Darin ist auch das rotfigurige Bildchen von Mutter und Kind auf bescheidnerer Stufe innerlich verwandt. Man fühlt das Neue erst so recht, wenn man das Verwandte im Archaismus vergleicht. Der zarte Theseusknabe des Euphronios, der fliehende Astyanax oder das vor dem bösen König oder Gotte flüchtende Mädchen des Brygos, seine gutherzige Hetäre im leichtwogenden Chiton oder das Mädchen, das zögernd dem reisigen Helden folgt — so ausdrucksvoll, so fein das alles empfunden und gezeichnet ist, es ist doch nicht Stimmung um ihrer selbst willen, nicht Zeichnung, die hinter ihrer Wirkung zurücktritt. Und vergleiche man selbst das anspruchsloseste Palästritenmotiv oder ein Mädchen mit einer Blume — es ist im Archaismus

Abb. 398, 419, 421, 433
Abb. 396 f., 407; 462

doch immer das formale Motiv und die wohlgelungene Beobachtung, die wir dort, ganz abgesehen von der Zeichnung als solcher, empfinden, niemals wie hier die reine unmittelbare Natur und Stimmung, die voll und rein zu vermitteln alle Zeichenkunst nur eben dient. Als Zeichner hatte Brygos den hierher führenden Weg bereits betreten und ist daher Meister des Ausdrucks; als bildender Künstler wurzelte auch er noch in einer anderen Zeit; archaische Drastik und klassische Stimmung schließen einander nicht nur aus, sondern wachsen auch nicht auf dem gleichen Boden. Es ist der neue Geist, der bei Sotades seine Form gefunden hat.

Die neue Zeit beseelte auch das landschaftliche Element ihrer Bilder ganz anders als der Archaismus getan hatte. So reizvolle Bäume und Sträucher sich im späteren schwarzfigurigen Stil und auf etruskischen Grabgemälden finden (dem rotfigurigen Stile legte seine Technik Beschränkung auf), sie sind doch nicht nur dekorativer als malerisch behandelt und nur selten mit den Menschen zu einem wirklich landschaftlichen Bilde verschmolzen, sondern vor allem mit ihnen nicht durch ein Naturempfinden vereint wie es unsere Schale verrät. Gewiß hat schon die sturmgebeugte Palme in der Iliupersis auf der Vivenziohydria Ausdruck, aber wieviel unmittelbarer wirkt das Schilf auf der Archemorosschale des Sotades und wieviel größer ist seine Bedeutung innerhalb des ungewöhnlich frei, ja für das Schalenrund fast allzu unsymmetrisch komponierten Bildes. Wir fühlen den Raum darin noch mehr als bei der Apfellese, denn das hohe Schilf steht seitlich und über den viel kleineren Menschen bleibt hoher Luftraum. Eine ausdrucksvolle Diagonale geht durch das Bild, von der im Schilf hoch aufgerichteten, weißen Dampf speienden Riesenschlange über den ausweichend einen Stein schwingenden Hippomedon zu der ins Knie gesunkenen Hypsipyle, neben welcher noch eine Hand des tödlich gebissenen Knaben Archemoros erhalten ist. Man spürt, wie die Schlange niedergefahren ist und wieder niederfahren will, und mit ihrem Rachen drohen die Schilfrispen wie Lanzenspitzen auf Hippomedon herab. Es ist als ob sein durchdringender Blick die Schlange einen Augenblick bannte — den entscheidenden Augenblick, der ihm Zeit zum tödlichen Steinwurfe bietet. Der starke Ausdruck der Erregung in dem höchst individuell gebildeten Antlitz erhöht die Wirkung seines Blickes. Diese naturalistische Studie an dieser Stelle, ein bäuerlicher Jäger mit Fell und Pelzkappe statt eines Ritters, ist ein höchst bezeichnendes Element des frühklassischen Stiles, der hier an oder vielleicht schon auf der Schwelle der perikleischen Zeit seine höchste Verfeinerung erreicht. Die malerischen Mittel dieser Schale gehen noch über die der anderen hinaus; die modellierend getönten Strichlagen des Felles würde ein heutiger Radierer oder Holzschneider nicht wesentlich anders machen. Selbst die in der überlieferten Weise der Prachtkeramik plastisch aufgehöhten Dampfwolken stören die malerische Wirkung wenig, da sie sich mit der das Ganze doch immer noch beherrschenden Linearzeichnung leidlich vertragen.

§ 589 — Abb. 378 — Abb. 528

Die Glaukosschale ist als Bild naiv; ihr Hauptreiz liegt im Ausdruck der Darstellung. Der Maler will einen mächtigen Tymbos zugleich von außen und von innen zeigen und hat deshalb Ansicht, Durchschnitt und Grundriß zu einer sonderbaren Einheit verschmolzen. Das letzte mutet uns zuviel zu; so leicht wir sehen, daß Glaukos und Polyeidos nicht vor sondern in dem Tymbos gedacht sind, so wenig verstehen wir ohne genaue Kenntnis der Sage, daß der Seher mit seiner Lanze auf eine der Schlangen zielt. Daß auch der Knabe nicht wie eine Hockerleiche wirkt, sondern wie ein Lebender dem Vorspiele seiner Wiederbelebung zuschaut, versteht sich für das Empfinden dieser Zeit noch leichter als der Einblick in das Grabmal, den auch einzelne weiße Lekythen bieten. Höchst reizvoll schmiegen sich die feinen Kurven der Gestalten in freier Asymmetrie der leicht schattierten Tymbosrundung ein; die purpurbraune Mattfarbe der Gewänder wirkt bei dem dicht verhüllten Knaben ähnlich wie oft auf Grablekythen als Ausdrucksmittel. Diese Lösung einer für die Kunst des 5. Jahrh. unlösbaren Aufgabe ist wie ein Nachklang archaischer Naivität hier an der Schwelle der perikleischen Zeit; aber am Ende hat sich die ganze klassische Kunst ein glückliches Maaß künstlerischer Naivität gegenüber der Wirklichkeit bewahrt; wer dafür keinen Sinn hat, wird auch ihren größten und reinsten Werken wie dem Parthenonfries — und nicht nur dem Ostfriese — nicht gerecht werden.

Abb. 526

Wir schließen die Betrachtung des frühklassischen Stiles mit einem Blick auf den oben erwähnten Astragal, eines der reizvollsten Werke der kleinmeisterlichen Richtung dieser Zeit in rotfiguriger Technik und deshalb schon im Überblick gestreift. Je ein frei angeord-

Gr. Vm. Tf. 136

neter Gestaltenstreifen schmückt die flachen Seiten und die gewölbten Flächen oben und vorn. Wir sehen einen entschieden banausisch gebildeten Tanzmeister, der sich offenbar krampfhaft bemüht, mit den Armen und mit seinem ganzen, in den Knien wippenden Körper den richtigen Takt in einen Mädchenchor hineinzubringen. Von den Mädchen sehen wir drei Hand in Hand, aber das dritte wird zur Hälfte vom Rand abgeschnitten; unsere Phantasie kann sich weitere hinzudenken. Der Maler hat jedoch auf den anderen Flächen eine andere Tonart angeschlagen: dort schweben und wirbeln zehn zierliche Mägdlein in einem graziösen Elfentanze durch die Luft. Von ihnen einen Schluß auf den Tanzmeister des schreitenden Chores zu ziehen ist mindestens überflüssig; er wird nicht Aiolos, sondern ein braver attischer Chorodidaskalos sein, selbst wenn man die Elfchen Aurai nennen will — was auch nicht nötig ist. Die naturalistische Individualisierung des Mannes darf man freilich nicht gegen eine mythische Benennung geltend machen; das zeigt der Hippomedon des Sotades. Sie erstreckt sich in angemessener Milderung auch auf die Mädchen: bei aller Zierlichkeit und Charis sind sie durchaus keine Schönheitstypen, sondern wirken ähnlich individuell wie die Studien des Pferdemeisters. Sie erinnern stark an die kleinen Pariserinnen, die so oft keineswegs hübsch oder gar schön, und doch voller Charme und Grazie sind. Auch in diesem Sinn ist der Astragal ein Kleinod des frühklassischen Stiles der kimonischen Zeit.

§ 590 Literatur. Kleinmeisterliche Richtung: §§ 549f. Makron: § 507,50 (Journ. hell. stud. XIV 1894 Tf. 3, 2). Drastik: *Brückner* Lebensregeln auf athenischen Hochzeitsgeschenken Tf. 2. Zweireihige Kratere: *Pellegrini* Vasi Felsinei 140 f. (Rinder); Journ. hell. stud. XI 1890 Tf. 11 f. (Pandora); vgl. §§ 429 f. Megakles: *Fröhner* Coll. Barre Tf. 7 (*Hoppin* II 175, vgl. 448, Töpfer Talaos). *Pottiers* Ansatz in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. entspricht nicht der Stilstufe der Pyxis (Catal. III 1127). Ballspielerinnen: Jahrb. XI 1896, 192. Agathon: Anz. X 1895, 38 (*Hoppin* I 11). Allerkleinstes: Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 7, 2 (größer 1, weißgrundig); feiner *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 61, 2 (Parisurteil). Heroinen, Hesperiden: Gr. Vasenmalerei Tf. 57, 1, 2. Weiteres Ἐφ. 1885 Tf. 5, 1 (weißgrundige Garnrolle mit landschaftlichen Zügen); *Murray-Smith* White ath. Vases
Abb. 525 Tf. 20; Amer. Journ. Arch. XI 1907, 419. Hegesibulos: Kleine Abb. *Buschor*[2] 193, ungenau *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 42 (Gr. Vm. II 181); vgl. Amer. Journ. a. O. 421; *Gerhard* Trinkschalen u. Gefäße Tf. 17, 1; *Wolters* Münchn. Jahrb. VIII 1913, 83 ff. Musenschalen: Mon. Piot II Tf. 5 f.; der Strauch Tf. 6 sichert *Pottiers* Deutung.

Abb. 526—528 Sotades. *Hoppin* II 427 ff. Schälchen: Abb. 526 ff. (White Vases Tf. 16—18; die Ergänzungen
Abb. 526 leicht kenntlich; Tf. 16 regelmäßige Sprünge im weißen Ton; Formen Coll. Branteghem Tf. 39—41; vgl. *Beazley* VA 129)[1]). Kantharos: *de Witte* Coll. Lambert 91 Tf. 26. Bunte Schalen: Coll. Branteghem Tf. 35—37 (vgl. Anz. XXIX 1914, 235, 51; *Körte* Gordion 188, 60). Pferdegefäße: *Pottier* Comptes rendus acad. Paris 1902, 428 ff.; 1903, 216 ff.; Florilegium Vogüé 505, wo er die anekdotisch begründeten chronologischen Schlüsse preisgibt; vgl. *Perrot* X 345, 1; farbig Mém. Délég. en Perse I Tf. 5, 1. Zuweisungen: *Hauser* Gr. Vm. III 92 ff. (Sphinx Journ. hell. stud. Tf. 72 f.) Tf. 136 oben (Astragal); *Buschor*[2] 192 f.; Münchn. Jahrb. XI 1919, 1 ff., 20 ff., Tf. 1 f.: Annahme durchgehender Gleichheit der Malerhand, und zwar des Sotades selbst, bei allen Gefäßen der Werkstatt, zu welchen anscheinend mit Recht auch die Urtypen des vom Krokodil gepackten Negers und des Pygmäen mit dem Kranich gerechnet werden. Die Abb. genügen nicht, um darüber sicher zu urteilen. Stilgleichheit der weißgrundigen Schälchen: vgl. Kopf und Arme des Mädchens mit Glaukos und Polyeidos, ihr Gewand mit dem der Hypsipyle und in der Strichtönung mit dem Fell des Hippomedon, dessen Unterleib mit Polyeidos; allgemein gleichartig ist der Strich in glattem Zuge wie in kräftiger Biegung. In diesem Sinne gleichen sich auch der Umriß von Rücken und Mantel auf der Glaukosschale und in dem rotfigurigen Bildchen von Mutter und Kind, wo die Feinheit des Striches an die Pflückerin erinnert (deutlich nur in der Photographie, nicht in der schlechten Abbildung Branteghem Tf. 38; *van Hoorn* De vita puerorum 30. Vgl. Anz. XVI 1901, 167, 33). Daß die Scherbe aus Ephesos, *Hogarth* Excavations 319 (*Cecil Smith*) Tf. 49, 6, anscheinend von einer außen ungefirnißten Schale, von der gleichen Hand stammt, ist nicht ausgeschlossen: vgl. den Mantel des Glaukos und zu den langen Zehen die Hand des Polyeidos. Sicher von anderer Hand ist dagegen die reichvergoldete Omphalosschale mit dem Auszuge des Triptolemos in Kopenhagen (Glyptothek; anscheinend teilweise ergänzt); die lebhaften Gebärden und Bewegungen in dieser dekorativ gereihten Götterschar sind bezeichnend frühklassisch. Daß es Leute gibt oder gab, die die Sotadesschalen für falsch halten, sieht man mit Staunen aus *Riezler* Weißgrundige attische Lekythen 83, 3; sie sind aber leider echt; es lebt kein Meister des frühklassischen Stiles unter uns. Dagegen lehrt ein Blick auf *Fröhner* Coll. Tyszkiewicz 29 Tf. 12, daß das Bild der Nepheleschale eine abscheuliche Fälschung auf einer echten bildlosen Schale ist; vgl. *Furtwängler* Fälschungen 33 ff.; *Riezler* a. O.; *Robert* Arch. Hermeneutik 333. — Einzelheiten. Technik: die Relieflinie ist nicht verwendet; vgl. *Riezler* a. O. 55 f. 140 (Diogenesaryballos). Bilder. Apfellese: zur Darstellung vgl. das lokrische Relief Ausonia III 222, zum Gewande die archaische Zeichnung Jahrb. XXIX 1914 Tf. 8; Euphronios, Brygos Gr. Vm. Tf. 5, 25, 50; *Tonks* Brygos Tf. 2; *Murray*

[1]) Die Abbildungen bei *Perrot* X 725 ff. sind von *Evrard* noch ärger verdorben als die der Musenschalen.

Designs Tf. 12, 47, wo auch weiteres Archaisches; Vivenziohydria Gr. Vm. Tf. 34. Glaukos: *Zingerle* Arch.-ep. Mitt. XVII 1894, 119 ff. geht wohl schon etwas zu weit in der verstandesmäßigen Ausdeutung; zur Naivität vgl. *Riezler* a. O. 68, 78. Weiße Lekythos *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 38. Figürliche Gefäße. Vgl. Journ. hell. stud. IX 1888, 220 f. und eine Scherbe im Piräusmuseum. Zum Chormeister auf dem Astragal *Studniczka* Jahresh. VI 1903, 170. Stilähnlicher Askos mit Fuchs *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 29, 3; vgl. den Silen auf dem Sphinxrhyton (der Vergleich soll keine Zuweisung sein). — Nach obigem wird klar sein, was von den panjonischen Ausführungen bei *Heinemann* Landschaftliche Elemente 81, 87 f. zu halten ist; vgl. *Studniczka* Jahrbuch XXVI 1911, 162, 5. *Furtwängler* Anz. VI 1891, 69 f. ist veraltet.

Der Vollständigkeit halber sind hier noch zwei Maler der kimonischen Zeit zu nennen: Hegias und Mys. Ihre bescheidenen Bilder zeigen je zwei Gestalten im Rund einer Schale und auf einer Lekythos. Es ist, als ob gerade die unbedeutendsten Maler dieser Zeit sich gedrungen gefühlt hätten, sich als solche zu nennen: außer ihnen nur noch Talaos, Hermonax und Polygnotos.

Literatur. Hegias: *Hoppin* II 12 (*Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 25, elend, aber ansetzbar abgebildet; ergänzt?). Mys: *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 46, 1362; *Hoppin* II 205.

d: Die weißen Lekythen

Die Friedhöfe von Athen waren nicht so wie die unseren als stille Stätten des Todes aus dem Leben der Stadt ausgeschieden. Schon ihre Anlage längs der Landstraßen schloß dies aus und der große Friedhof im Kerameikos war von dem emsigen Getriebe des Handwerkerviertels umgeben und von einem Teile des Marktverkehrs durchflutet. Aber wichtiger als dies äußere ist das Eigenleben der Friedhöfe. Die Lebenden hielten den Verkehr mit den Toten ganz anders aufrecht als wir und die Grabespflege hinterließ so viele Spuren häuslichen Lebens, daß man mit Recht gesagt hat, ein Friedhof mit den so geschmückten und ausgestatteten Gräbern müsse ausgesehen haben wie eine Stätte des Lebens, wo unsichtbare Menschen tätig sind. Das Empfinden, aus dem heraus dies geschah, lernen wir früher und im einzelnen deutlicher als auf den Grabreliefs aus den weißen Lekythen in ihrer vollen Entwicklung seit der Mitte des 5. Jahrh. kennen. Wie die Grabespflege den Tod, so verklären die Lekythenbilder beide und aus ihnen „leuchtet immer stärker ein Licht von innerer Beseeltheit, das die Figuren zu immer innigerer Einigkeit des Fühlens zusammenbindet, bis schließlich ein tiefer Ton von Schmerz und Trauer über dem Ganzen ausgebreitet liegt". Aber dies letztere bezeichnet erst das Ende der Entwicklung; wir spüren darin bereits das Pathos des 4. Jahrh., das sich ja schon im späteren 5. Jahrh. bei Parrhasios und Timanthes vernehmlich ankündigte.

§ 591 — Abb. 532 ff. — Abb. 550 ff.

Die Entwicklung oder vielmehr eine Entwicklung führte nur langsam zu solcher Stärke des Stimmungsausdruckes. Nicht als ob starker, ja leidenschaftlich heftiger Ausdruck des Schmerzes sich erst allmählich herausgebildet hätte; schon auf den Dipylonvasen angedeutet, ist er in den Bildern des Leichenzuges und der Totenklage im schwarzfigurigen und frühen rotfigurigen Stile deutlich genug; eine frühklassische Lutrophoros mit sepulkralen Bildern zeigt diesen Ausdruck auch schon künstlerisch geläutert und abgestuft. Das Neue liegt vielmehr darin, daß es nicht mehr des Anblickes der Aufbahrung und der starken Gebärden der Klage an Bahre oder Grab bedarf, um den Ausdruck der Trauer zu erreichen: das reine Daseinsbild vermag uns jetzt die stärkste Trauerstimmung zu vermitteln. Daneben lebte das verschiedenste Ältere weiter, die alten Bilder der auf den Lekythen seltenen Aufbahrung und der Klage so gut wie die dem Geiste der klassischen Zeit entstammenden des stillen Beieinander am Grabe. In diesen liegt oft jenes Vegetative, seiner selbst Unbewußte, das wir im heutigen griechischen Kultus so stark zumal bei den Frauen empfinden, wenn sie plötzlich verstummen und still, ohne jede Spannung oder auch nur eigentliche Feierlichkeit einen heiligen Brauch üben, der ihnen von Kindesbeinen an selbstverständlich ist wie die Muttersprache. Gar kein Pathos, ja kaum ein bestimmter Ausdruck liegt darin, und doch sind sie für einen Augenblick der Umwelt so gut entrückt wie nur irgend ein Verzückter. Hier deckt sich das Ethos des Lebens mit dem der Kunst in seiner schlichtesten Form. Allein es bedurfte nur geringer Mittel, um einem solchen Bilde den entschiedenen Ausdruck

Abb. 10 (17) — Abb. 539, 553; 546 f.

einer besonderen Stimmung zu verleihen. Ein Beispiel ist bereits in der Einleitung gewürdigt worden: der tote Jüngling erwidert leise, wie zaghaft gegenüber dem blühenden Leben, den Gruß des jungen Weibes an seinem Grabe. Nicht minder rührend ist ein anderes Bild: das Mädchen mit dem Gabenkorbe sieht den dicht in seinen Mantel gehüllten Jüngling an, er aber erwidert ihren Blick nicht, sondern sieht still, wie abwesend, vor sich hin.

Abb. 548

Abb. 545

§ 592 Damit ist das Entscheidende gesagt: in dem verklärten Beieinander des Toten mit den Lebenden am Grabe gipfeln die Bilder der Grabespflege, die wir von den Vorbereitungen der Frauen im Hause bis zu der gemeinsamen Klage der Lebenden und des Toten, der sein Schicksal beklagt, verfolgen können: in diesem „großartigen Klagegesang, der von der Grenze zwischen Tod und Leben hinüberklingt in beide Welten", gipfelt die alte realistische Typik ähnlich ideal wie die neue des reinen Stimmungsbildes in der stummen Trauer, deren Weh die durch den Tod Getrennten vereint. Es kann schwer, fast unerträglich lasten und selbst in der Ruhe des Toten kann leidenschaftliche Bewegung beben; aber es kann auch eine stille, wie vom Troste der Erinnerung gemilderte Wehmut über dem Bilde liegen. Oft genug ist der Tote auch teilnahmslos und die Lebenden scheinen den stummen Gast aus einer anderen Welt nicht zu bemerken. Wieder anders ist die seltene, der Frühzeit eigene Darstellung des Toten wie eines Heros in der Pracht seines athletischen oder gewaffneten Leibes, halb statuarisch, wie damals denn auch wirkliche Statuen und Reliefs dargestellt wurden. Dies hört später auf, aber bisweilen ist es, als ob die Gestalt des Toten sich von seinem Grabmal losgelöst hätte: kämpfende Krieger, Reiter, thronende Frauen wirken so. Dies führt bis zu dem Bilde der Hasenjagd in felsiger Landschaft, wo die Grabstele fast zum Beiwerk wird.

Abb. 529 f. (540)

Abb. 552

(Abb. 549)

(Abb. 532)

Abb. 544 (534)

Abb. 533

All dies durchdringt und mischt sich mannigfach und die Mengung geht weiter: Charon, bald ein banausischer Fährmann, bald schön wie die Menschen und zuletzt auch voll tiefen Mitgefühles für die, die so schön sind und doch sterben müssen, harrt der Toten nicht nur am Gestade der Unterwelt, sondern erscheint mit seinem Nachen auch am Grabe selbst wie Hermes der Seelenführer und wie die kleinen Seelchen, die der Volksglaube die Gräber umflattern ließ. Dabei kann der Tote sogar fehlen: Charons mitfühlender Blick ruht auf einer Trauernden, die Gaben bringt. Umgekehrt erscheinen Angehörige am Ufer des Acheron: die Mutter geleitet das Knäblein, das von seinem Felsensitze den fremden Fährmann staunend erblickt, und gibt ihm eine Truhe und einen Vogel mit; ja Charon greift in den Korb mit Gaben für das Grab, als ob sie ihm gälten, und im Schilfe, das seinem Nachen auch ans Grab folgt, hängt eine Binde. Mannigfach abgestuft sind diese Charonbilder. Hermes kann dabei stehen, still oder mit gebietender Bewegung, die den Toten einsteigen heißt, oder er führt ihn an der Hand herbei; Charon kann jenem Knäblein oder einem größeren, das dicht verhüllt still und eilig an seinem Grabmal vorbei auf ihn zuschreitet, freundlich und schonend die helfende Hand entgegenstrecken; der Tote kann wie zögernd scheu am Grenzstrome der Welten stehen oder still in sich gekehrt im Nachen sitzen und auf Schicksalsgefährten harren. So zeigt die große Zeit Athens ihre reine Menschlichkeit rührend schlicht in der Verklärung des Todes. Auch die poetische Verklärung der Bestattung verrät in ihrer zarten Empfindung kaum noch die epische Herkunft des bildlichen Motives: Hypnos und Thanatos betten nicht nur Krieger, sondern auch schlummernde Frauen am Grab. Und all das wird beherrscht von dem gleichen großen Epheumismus wie der Parthenonfries: selbst hier herrschen nicht Alter und Leiden sondern Jugend und Schönheit, deren Sterben und Trauern doppelt rührend ist. Es ist eine seltene Ausnahme, wenn einmal ein Vater, der am Grabe seines Sohnes klagt, weißes Haar zeigt; und nur diese Haarfarbe scheidet ihn von vollkräftigen bärtigen Männern. Nur ausnahmsweise dringt ein rauher Ton, wie aus den Tiefen ursprünglichen Volksempfindens, in diese harmonisch abgestimmte stille Welt: ein grimmer hakennasiger Todesdämon jagt ein vor ihm flüchtendes junges Weib am Grabmal und Hermes, der zuschauend dabei sitzt, wehrt ihm nicht.

Abb. 542, 551

Abb. 551

Abb. 542

Abb. 535

Dies unvergängliche Wort eines Grabgedichtes: „Er war so schön, und mußte doch sterben", beherrscht die Lekythen in doppeltem Sinn. Im reifen Stile versteht sich die Schönheit von selbst und das Streben ist mehr auf den Ausdruck gerichtet: das Sterben ist stärker betont und von ihm handeln fast alle Bilder. In der Frühzeit fehlt oft jede Andeutung davon und erst allmählich tritt die aus schlichten Bildern des häuslichen Lebens entwickelte

Vorbereitung des Besuches am Grab in den Vordergrund, um dann vor den Bildern der Grabespflege selbst wieder zurückzutreten. Dieser Frühzeit, die bis in die Zeit der Schönheit des Glaukon hinaufführt, entstammen die köstlichsten Werke edler Zeichnung, entstanden um die Mitte des Jahrhunderts im Kreise des Achillesmeisters, dem man jene wundervolle Lekythos mit dem jungen Krieger vor der sitzenden Frau zugewiesen hat. Was Adel der Form, Reinheit der Linie, Ausdruck des Umrisses nur erreichen können, ist hier erreicht und zart empfundenes Leben erfüllt die schöne Form und die einfach edle Haltung. Sie, die sterben mußten und die um sie trauern, sind doppelt schön, weil sie ihrer Schönheit nicht bewußt sind; auch das ist rührend: „das feinste Pathos liegt in der Einfachheit". Von den gleichen Meistern stammen auch schlichte, bisweilen ergreifend ausdrucksvolle Grabesbilder und sie haben sich daran auch in rotfiguriger Technik versucht. Abb. 543f., 538 Abb. 548

Wie die sepulkralen Bildtypen unter sich, so scheinen sich auch rein häusliche Bilder mit sepulkralen zu vermischen: wenn eine junge Frau behaglich dasitzt und auf der Hand ein junges Entlein hält, nach dem ihr nacktes Knäbchen greift, so ist sie nicht bereit zum Grabbesuche wie das Mädchen vor ihr. Allein auch solche Bilder reinen Lebens sind uns von den Grabreliefs vertraut und sie erscheinen auf den Grabbildern der Lekythen selbst als Relief oder Gruppe sowohl wie von dem Grabmale losgelöst zu eigenem Leben. Was sich äußerlich als Typenmengung darstellt, war für das Gefühl der Griechen und ist für unser Nachfühlen durch die gleiche Stimmung geeint: wie dürften wir Bilder „wörtlich nehmen", zu welchen die Bettung des Toten durch Hypnos und Thanatos gehört, ein poetisches Bild, das in keinem religiösen Glauben Wirklichkeit besaß wie Charon oder die flatternden Seelchen? Abb. 540 Abb. 533 Abb. 535

§ 593 Wir sind mit dieser Erwägung in die zergliedernde Erörterung eingetreten — so spät wie möglich, um die reine Wirkung der in Form und Ausdruck aus dem Gefühle für das Gefühl geschaffenen Werke nicht zu trüben. Fäden geschichtlichen Zusammenhanges sind oben bereits bis zu den Dipylonvasen hinauf verfolgt worden. Nicht nur Aufbahrung, Leichenzug und Bestattung, sondern auch die Klage am Grabmal, das die Seelchen umflattern, findet sich schon auf schwarzfigurigen Lutrophoren. Die schlanke Lutrophoros, die später zum Wahrzeichen der Unvermählten gewordene Nachfolgerin der alten Grabgefäße und Hohlaltäre, diente von Anbeginn als Grabmal, später gemeinsam mit der Lekythos auch in Marmor. Wenn auf den rotfigurigen Lutrophoren die Sepulkralbilder in perikleischer Zeit fast ganz durch hochzeitliche verdrängt wurden, so zeigt doch das Fehlen des Bodens, daß die Bestimmung gleich blieb und nur die Beschränkung auf den besonderen Zweck den Wechsel der Bilder bewirkte. Die weißen Lekythen wurden gleichzeitig zum fast alleinigen Träger der Sepulkralbilder, neben welchen andere auf ihnen weiterhin ebenso vereinzelt sind wie sepulkrale auf attischen rotfigurigen Gefäßen.

Diese Bilder und die Funde zeigen die vielfältige Verwendung der Lekythen im Totenkultus. Sie stehen in dem großen Zusammenhange, welcher von dem Neger, der seinen Fetischstein salbt wie der Abergläubische bei Theophrast jeden Meilenstein am Dreiwege, zu Maria Magdalena und zu den Griechen von Janina führt, die die seit Jahrhunderten erwarteten Befreier beim Einzuge mit wohlriechendem Wasser besprengten. So stehen die Lekythen schon bei der Prothesis um die Bahre, werden heil oder zerschlagen in den Scheiterhaufen geworfen, dem Toten zur Seite ins Grab gelegt und später lose oder zu dauerhafterem Schmucke befestigt auf das Grabmal gestellt, wo das Bild einer rotfigurigen Lutrophoros auch eine zerbrochene liegend zeigt. Wir sehen sie in den Händen der Frauen und in den Körben voller Grabgaben zusammen mit Binden, Kränzen, Alabastren. Zum eigentlichen Denkmale sind die weißen Lekythen ihrer vergänglichen Technik wegen kaum je geworden. Nur die wenigen übergroßen und frei malerisch behandelten späten Stücke sind meist ganz weiß überzogen und daher wohl bereits als Nachahmungen der marmornen Monumentallekythen zu betrachten; sie können im Schutz eines Naiskos gestanden haben, sofern nicht auch sie nur besonders prunkvolle Beispiele der üblichen Weihgaben sind. Für letzteres sprechen Fundumstände, Maaße und Bemalung der anscheinend ältesten Marmorlekythos: sie stammt aus dem Inneren eines Kammergrabes der ersten Hälfte des 5. Jahrh. (kann freilich selbst etwas jünger sein) und ist nicht größer als die großen Tonlekythen; diesen entspricht auch ihre Form genau, während die späteren Marmorlekythen Abb. 532, 534, 551, 553

abweichen, und das gleiche gilt für das in schwachen Spuren erhaltene Bild: vor einer Grabstele mit der Darstellung des Toten zwei Angehörige. Die späteren Marmorlekythen zeigen ebenso wie die Lutrophoren nur die ungefähre Form, nicht die Bilder der Tongefäße; ihre Bilder stammen aus dem Typenschatze der Grabreliefs. Bei ihrer Entwicklung zum monumentalen Grabesschmuck haben sie sich also von ihren tönernen Vorbildern freigemacht.

Fraglich ist nur, wie weit die älteren weißen Lekythen für den Totenkultus bestimmt waren. Bei den Lekythen mit reiner Mattmalerei, die um 450 beginnen, läßt die fast vollkommene Alleinherrschaft der sepulkralen Bilder keinen Zweifel. Ein paar Lekythen mit Kampfbildern und Reitern wird man um so weniger aussondern, als bisweilen die Grabstele beigefügt ist; und wenn der Gegner einmal eine Amazone ist, so wird man diese anderweitig so beliebte Versetzung in die attische Heroenzeit nicht anders beurteilen als die Bettung des Toten durch Hypnos und Thanatos. Ob das gleiche für die einzelnen Amazonen auf älteren Lekythen gelten kann, fragt sich; wenn dort vollends Äneas mit Anchises erscheint, so läßt sich zwar zur Not eine Verknüpfung ausdenken, aber nicht erweisen. Das gleiche gilt für die Darstellung von Göttern, Altären, Spendeszenen. Demeter, Kore, Triptolemos lassen sich zwar leicht auf das Grab beziehen; nannten die Attiker doch die Toten Demetreioi und säten bisweilen Getreide auf dem Grab. Aber wenn Athena neben einer Säule steht, Nike vor Apollon spendet oder allein dahinschwebt, Iris an einen Altar tritt oder mit dem Schwanze des Opfertieres davonfliegt, so weist dies doch viel eher auf sakrale als auf sepulkrale Bestimmung. So wird man auch eine Mänade nicht ohne weiteres auf den Totenthiasos beziehen dürfen. Nicht einmal die auf das Pithoigienfest bezogene Lekythos mit Hermes und den Seelchen, die den Pithos umflattern, braucht für den Totenkultus gemalt zu sein. Andererseits zeigen die Funde, daß vor und neben den sepulkralen weißen Lekythen von eigener Technik auch andere mit sehr verschiedener bildlicher und ornamentaler Bemalung im Totendienste verwendet wurden. Daher auch die vereinzelten sepulkralen Bilder auf rotfigurigen und auf weißen Lekythen von gewöhnlicher Relieflinienzeichnung. Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß auch auf den Lekythen der neuen Sondergattung anfangs bisweilen Bilder erscheinen, die sich schwer auf eine sepulkrale Bestimmung beziehen lassen. Der Schluß auf eine andere Bestimmung bedürfte jedoch mindestens der Bekräftigung durch den Fundort, wie z. B. die weißgrundige Europaschale im Aphaiatempel von Ägina im Gebrauch war. Allein auch dies wäre noch kein unbedingter Beweis dafür, daß der Maler sein Bild für diese besondere Verwendung gemalt hat; sind doch auch auf der Akropolis sepulkrale und obszöne Bilder nicht selten. Auch das ist griechische Ungebundenheit; die Griechen und vollends die Athener haben ihr Leben nicht so geführt, daß die Nachwelt es bequem in Schachteln ordnen kann. Keine Schwierigkeit bereiten dagegen die zahlreichen Bilder häuslichen Lebens, aus welchen sich die Vorbereitung zum Grabbesuch entwickelt hat: es sind die gleichen Vorwürfe wie auf den Grabreliefs.

Abb. 531 — Gr. Vm. III 29 — Gr. Vm. Tf. 114

§ 594 Technisch stehen die weißen Lekythen in einem zwiefachen Zusammenhange. Der weiße Überzug des Tones tritt im attischen schwarzfigurigen Stil im Kreise des Nikosthenes in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. neu auf. Die reine Umrißzeichnung ist dagegen vom orientalisierenden Stil ab in der attischen Keramik nie ganz erloschen; wir finden sie auf den jungen Kleinmeisterschalen ebenso wie auf den alten Pferdekopfamphoren mit Vorliebe für Frauenköpfe verwendet und bei einzelnen Manieristen, zumal bei Amasis, erscheint der ganze Frauenkörper so; der weitere Zusammenhang ist bei der Entstehung des rotfigurigen Stiles behandelt. Vom Ende des 6. Jahrh. ab stehen spätschwarzfigurige weißgrundige Gefäße, darunter viele Lekythen, und solche mit Umrißzeichnung rotfigurigen Stiles nebeneinander. Wir haben diese letzteren im Laufe der Entwicklung verfolgt, die Verwendung schwarzer Firnisflächen und einer ganzen Sepiaskala bis zu hellem Goldschimmer sowie den Übergang zu einer eigentlichen Buntmalerei, die man eher Oligochromie als Polychromie nennen sollte, beobachtet. So entstand unter zweifellosem Einflusse der großen Malerei eine Mischung von Linearzeichnung und flächenhafter Malerei, die man mit japanischen Farbenholzschnitten verglichen hat; die Relieflinie ist hier bereits vielfach aufgegeben. Die Prachtstücke dieser kostbaren, auch die Vergoldung reichlich verwendenden Technik sind die großen Schalen des Pferdemeisters und seines Kreises, ihre zartesten Werke die des Sotades. Er und seine Genossen verzichteten oft nicht nur auf die Relieflinie, sondern auch auf bunte Farbflächen, kehrten also in freierer Weise zur reinen Firniswirkung in feiner Abtönung von Linien und Flächen zurück. Daneben lebte die gewöhnliche Firnismalerei weiter und glänzte bis tief in die kimonische Zeit mit ihren Relieflinien, die sich von dem weißen Grunde besonders scharf abheben; vielfach durchdringen sich darin Umrißzeichnung und schwarzfigurige Silhouette.

Abb. 200, 252 — Abb. 220, 242 — Abb. 415 f., 498 — Gr.Vm.Tf.65,114 — Hartw. Tf. 51 — Abb. 525 ff.

Auf ein paar kleinen Lekythen dieser Technik finden sich Bilder der Grabespflege. Es läge nahe, sie für die ältesten zu erklären, doch können sie gleichzeitig und selbst ein

wenig später sein als die ältesten Lekythen von anderer Technik mit Grabbildern und vollends als solche mit anderen Bildern. Die Gattungsgrenzen sind anfangs naturgemäß noch nicht ganz scharf und auch auf einigen Lekythen der frühesten Gruppen der sepulkralen Hauptgattung kommen noch Relieflinien vor; im ganzen ist jedoch der Verzicht auf die Verwendung der dekorativ so wirkungsvollen Relieflinie das technische Hauptkennzeichen der Bildung einer neuen Gattung, die andere Wege ging als die übrige Vasenmalerei und schon in perikleischer Zeit fast nur noch aus weißen Lekythen besteht. Frei von den Beschränkungen, die das Hauptwerkzeug des rotfigurigen Stiles der Bewegung der Linien auferlegte, konnten die Maler der Linie jetzt ein neues Leben, dem Umriß, der auf dem weißen Grunde viel stärker spricht als in der aussparenden Technik, einen neuen Ausdruck geben. Diese Befreiung der Linearzeichnung aus den Banden einer Technik, deren stilbildende Eigenart sich in der Formensprache des Archaismus und im Dekorativen erschöpfte, ist viel bedeutsamer als die soviel auffälligere Polychromie, die nicht einmal allen weißen Grablekythen gemeinsam ist; sie fehlt sogar auf einer großen Gattung kleiner Lekythen noch in perikleischer Zeit völlig. Mit Ausnahme einer kleinen, übrigens auch noch hybriden späten Sondergattung großer Lekythen sind die Bilder keine Gemälde, sondern mehr oder minder farbige Zeichnungen; ihr eigentlichstes Wirkungsmittel ist die Linie; die Farbe ist nur ein Schmuck wie in der Plastik. Abb. 553

Dekorative Forderungen stellte die zylindrische Lekythenwandung so gut wie gar nicht; die Maler waren auch in dieser Hinsicht frei. Daß man sie dennoch nicht einfach als Künstler den Handwerkern des rotfigurigen Stiles gegenüber stellen darf, ist in der Einleitung zum klassischen Stile gesagt. Aber man setzt die besten Lekythenmaler gewiß nicht herab, wenn man sagt, daß der Platz im Kunstleben ihrer Zeit bescheiden war, auf dem sie Werke von unvergänglicher Schönheit geschaffen haben.

§ 595 Die Hunderte von Lekythen, die wir besitzen, lassen sich nicht an einem einzigen Faden der Entwicklung aufreihen. Sie zeigen vielmehr, auch abgesehen von den Anfängen, ein buntes Bild des Nebeneinander und der Schichtung von technisch und künstlerisch Verschiedenartigem und die Fäden überkreuzen sich bisweilen so weit, daß wir die Hand des gleichen Malers an Lekythen von verschiedener Technik und Ornamentik zu erkennen glauben; umgekehrt kann völlig gleiche Ornamentik mit Bildern von ganz verschiedenem Stile verbunden sein. Dies erklärt sich durch Arbeitsteilung; inwieweit sich diese innerhalb einer oder mehrerer Werkstätten abgespielt hat, wird man bei der Freizügigkeit der Gesellen im Einzelfalle schwer bestimmen können: die Grenzen von Persönlichkeit, Werkstatt, Gattung verschwimmen mehr oder minder. Aber am Ende ist die Erkenntnis des allgemeinen Sachverhaltes wichtiger als die des Einzelnen. Technisch ging die Entwicklung im ganzen den gleichen Weg wie die Gegenstände der Darstellung: die sepulkrale Bestimmung der Lekythen wird immer deutlicher. Der Ausbildung eines leuchtend weißen, aber bald nur noch wenig haltbaren Überzuges folgte die Einführung der matten Farbe auch für die Umrisse, neben welcher die Firniszeichnung sich auf den großen Lekythen nicht mehr lange hielt: die Maler ließen es bewußt auf rasche Vergänglichkeit ihrer Werke ankommen. Solche mattbunte Sepulkralware kannte schon die altkretische Keramik des 2. Jahrtausends. Dieser Verzicht eröffnete aber zugleich neue Möglichkeiten der Polychromie; die Auswahl der Farben war nicht mehr durch die Forderung der Haltbarkeit im Gebrauche, ja wahrscheinlich nicht einmal durch die der Feuerfestigkeit im Brande beschränkt. So scheint besonders der leuchtende Zinnober nachträglich aufgesetzt zu sein. Uns ist infolgedessen selten die ursprüngliche Farbwirkung rein erhalten; bisweilen erscheinen sogar mit Firnislinien gezeichnete Gestalten nackt, weil das Gewand ganz oder bis auf Spuren geschwunden ist.

Die Anzahl der Farben wuchs nur allmählich, aber schon früh treten starke, ja grelle Farben auf, vor allem Rot in einer bemerkenswert großen Zahl von Tönen, bisweilen mehrere nebeneinander. Uns wundert diese Buntheit gerade an Sepulkralgefäßen und sie ist wohl nur durch den Einfluß der großen Malerei zu erklären. Inwieweit die Lekythenmaler dieser mit Verständnis folgten, fragt sich; alles, was uns an den Lekythen befremdet, darf man ihr jedenfalls nicht ohne weiteres zuschreiben. Daß aber im ganzen ein Zusammenhang besteht, zeigen die altertümelnden Bilder des dritten pompejanischen Stiles, deren Koloristik uns auch vielfach problematisch erscheint; dort findet sich auch der

grelle Zinnober unvermittelt neben gedämpften Farben. In diesem Zusammenhange kommen wir später wieder auf die Koloristik der Lekythen zurück; hier kann nur wenig Allgemeines gesagt werden, weil die Frage trotz der vortrefflichen neuen Bücher über die weißen Lekythen noch einer eindringenden Untersuchung an den Originalen bedarf. Nur soviel sei bemerkt, daß die für unser Gefühl oft genug die feine Sprache der Linien überschreiende Grellheit ein mit der Zeit gemildertes Erbe des Archaismus zu sein scheint. Die griechische Malerei stand eben als solche erst in den Anfängen, als Zeichnung und Plastik bereits ihre klassische Höhe erreichten. Daher setzten die Maler der physiologisch stärksten Farbe, dem Rot, nicht den Widerstand eines verfeinerten Farbengefühles entgegen; aber wenigstens den Anfang dazu scheinen sie mit der Beobachtung seiner verschiedenen Töne gemacht zu haben. Im ganzen scheint mit der Zeit eine Verfeinerung einzutreten: die wahllose Buntheit, die freilich auch auf manchen bedeutenden späten Lekythen noch nachklingt, tritt vielfach zugunsten einer gewissen Tonigkeit zurück. Dies gilt besonders für die späte malerische Gattung, soweit nicht auch dort das Erbe des Archaismus und der reinen Zeichnung in dem flächenhaft weißen (bisweilen freilich auch getönten) Frauenfleische die Wirkung stört.

Von der Farbigkeit der Bilder hängt die ganze Verzierungsweise der Lekythen ab. Schon in der ältesten polychromen Gattung beginnt der weiße Überzug auf die Schulter überzugreifen und dort die schwarzfigurige oder rotfigurige Technik zu verdrängen. Dann wurde auch im weißgrundigen Schulterornamente der Firnis durch matte Farben ersetzt (typisch schwarz und rot). Die Gegenprobe liefern die kleinen, wenig oder gar nicht mattfarbigen Lekythen: ihre Schulter ist noch in perikleischer Zeit dauernd rottonig. Die späten malerischen Lekythen sind dann folgerichtig fast alle ganz weiß überzogen. Von ihnen abgesehen ist jedoch stets ein letztes Bindeglied zwischen dem zylindrischen Bildträger und dem Firnis an Hals und Fußende erhalten geblieben: die Firnislinien, zwischen welchen der Mäander unter dem Schulteransatze läuft.

Sucht man eine nähere Einteilung zu gewinnen, so zeigt schon das oben Gesagte, wie sehr man sich dabei vor Schematismus hüten muß: der gleiche Maler kann in technisch und ornamental verschiedenen Gattungen tätig gewesen sein, und zwar sehr wohl auch gleichzeitig. Als Beispiel der anfänglichen Schwankungen mag folgendes dienen.

Eine Lekythos von gewöhnlicher Relieflinientechnik zeigt in dem Bild eines laufenden Epheben auf der Firnisfläche seines Mantels mattfarbige Faltenlinien; sie wird durch den Lieblingsnamen Glaukon verbunden einerseits mit den bunten Schalen des euphronischen Kreises, wo solche Faltenlinien auf mattem Grund üblich sind, andererseits mit der ältesten Gattung unserer Lekythen, wo sie ebenfalls auf Firnis vorkommen und wo ausnahmsweise auch noch Relieflinien für die Zeichnung verwendet sind. Ein ganz anderes Bild bietet die altertümlichste Lekythos ohne Relieflinien, die eine häusliche Szene in reiner Firnistechnik wie im Kreise des Sotades, aber in erheblich strengerer, teilweise noch ganz archaischer Zeichnung trägt; ein Schädel ist sogar durch eine Ritzlinie vom Ornamente getrennt. Diese stilstrengste Lekythos ohne Relieflinien hat bereits eine weiße Schulter und ihr Bild stellt sich technisch nicht zu der ältesten, übrigens auch noch durchweg stiljüngeren, sondern erst zu der nächstfolgenden, etwa gegen 450 einsetzenden Lekythengattung, der man sie denn auch eingereiht hat; ja man könnte die anscheinend während der ganzen perikleischen Zeit übliche Gattung kleiner Lekythen mit reiner Firniszeichnung an sie anknüpfen. Besser unterläßt man jedoch beides und bezeichnet sie höchstens, wenn die Erscheinung durchaus benannt sein muß, als einen „Vorläufer". Vermutlich liegt Einfluß des Sotadeskreises und der genannten ältesten Lekythengattung, in welcher die Schulter oft schon weiß ist, auf einen rückständigen Maler vor.

§ 596 Die erste technisch einheitliche Lekythengattung kennt noch nicht den rein weißen, wenig haltbaren Überzug, sondern verwendet den überkommenen, fest anhaftenden Malgrund, der günstigenfalls sahnig, oft aber auch schmutzig gelblich, bräunlich und selbst grünlich ist. Er erstreckt sich nur bei einer Minderzahl von Lekythen auch auf die Schulter, die öfter noch schwarzfigurige oder rotfigurige Palmetten zeigt. Von ihm hebt sich das rein weiße Fleisch der Frauen stark ab, begrenzt durch die oft ziemlich breite Firnislinie des Umrisses. Die Pinsellinien, statt welcher nur ausnahmsweise noch die Relieflinie erscheint, sind überhaupt gewöhnlich so wenig fein, daß die Zeichnung dadurch auch bei sorgfältiger Arbeit ein etwas derbes Gepräge erhält; ihre Farbe wechselt stark mit dem Grade der Verdünnung. Oft ist die Zeichnung sehr flüchtig, aber dabei nur selten geradezu schlecht; vielmehr haben einzelne mit überdicken Strichen rasch hingehauene Bilder einen bedeutenden Zug monumentaler Großartigkeit. In der ganzen

Abb. 529—531, 497

Abb. 531

Gattung hat man mit Recht einen der Wandmalerei angemessenen Zug zu einfacher Größe gefunden. Genau solche Wandbilder hat es freilich kaum je gegeben; die gleichzeitigen des reifen polygnotischen Stiles waren malerisch sicher weiter entwickelt und die älteren ihrer Kunststufe gemäß in vieler Hinsicht anders. Aber man hat doch die Empfindung, daß der gewöhnliche Mangel an Feinheit im Vergleiche mit den anschließenden Lekythengattungen darauf beruht, daß die von der festen Bahn des rotfigurigen Stiles bewußt abgewichenen Maler noch nicht ganz frei von großen Vorbildern waren und daher die ihrem Maaßstab angemessene Zeichenweise noch nicht gefunden hatten.

Daß sie die ersten Schritte auf einem neuen Wege tun, verraten die Maler auch sonst, künstlerisch ebenso wie in den Vorwürfen, die vieles von dem oben aufgezählten Nichtsepulkralen enthalten und deutlich die Entwicklung der Vorbereitung zum Besuch am Grab aus häuslichen Bildern zeigen; die Grabespflege selbst ist nur ausnahmsweise dargestellt. Künstlerisch besteht ein fühlbarer Gegensatz zwischen der sehr bestimmten Eigenart des hinter ihren Bildern stehenden Zeitstiles — es ist der der Olympiaskulpturen, der Hestia Giustiniani, der *Amelung*schen „Aspasia" — und dem mannigfachen Suchen und Versuchen der Lekythenmaler. Auch der selbstsicherste unter ihnen, dessen großzügige Zeichnung und einfach dekorative Koloristik in ihrer Weise vollendet sind, machte gelegentlich einen Schritt vom Wege. So hat er einmal eine Sitzende in Schrägansicht gezeichnet, ein interessanter Versuch, der jedoch die sonst streng durchgeführte Anordnung der Bildteile in der Fläche durchbricht. Wir verdanken dem freilich ein prachtvolles Motiv, durch das der Maler die störende räumliche Wirkung zu mildern suchte: die wundervoll ineinander geschwungenen Unterarme sind in die Fläche gelegt und bilden so ein organisch belebtes Gegengewicht zu den starren Wagerechten des Korbes. Und wer möchte das ebenso schöne wie ausdrucksvolle Liniengebilde des Oberkörpers entbehren, weil es hier nicht ganz an seinem Platze ist? Die Einzelgestalt hat hier gewonnen, was die Komposition verloren hat. Dafür sind andere Bilder des Meisters von der gleichen, bei der Schlichtheit des Vorwurfes besonders eindrucksvollen Monumentalität wie etwa die olympische Atlasmetope. Die Farbe dient derselben einfachen Gegensätzlichkeit wie die Komposition. Oft sind ein leuchtend rotes Gewand mit Firnisfalten und ein firnisschwarzes mit Purpurfalten einander gegenübergestellt. Diese Farben und das Weiß sind dann noch in kleineren Flächen verbindend über das Bild verteilt; darin liegt die koloristische Bedeutung auch des Beiwerkes.

Abb. 529 f.
Abb. 530

Die Vorliebe für große Firnisflächen, zumal bei Gewändern, gehört zu den Kennzeichen dieser frühen Gattung. Im einzelnen schwankt sie auch in der Koloristik; so findet sich gelegentlich Fleischfarbe statt des Weiß und so stehen einzelne wirklich bunte Bilder neben der Masse der eher oligochrom als polychrom zu nennenden. Eine Amazone mit kräftigem Blau, verschiedenem Rot und Schwarz neben ausgiebigem Weiß auch des Pferdes dürfte der großen Malerei näher stehen als die anderen Bilder. Solcher Unregelmäßigkeiten und Gegensätze gibt es viele. Zum flächenhaften Firnis stellt sich die auch mehr keramische als malerische Verwendung von Tonschlamm, besonders an Stühlen und Körben. Auch die Zeichnung ist bisweilen, und zwar nicht nur bei der vereinzelten Verwendung von Reliefinien, entschieden keramisch, d. h. in der Art des rotfigurigen Stiles. Wichtiger als das ist jedoch, daß neben der überwiegenden Derbheit der Zeichnung auch äußerste Zartheit vorkommt: jene Glaukonlekythos, die in der Einleitung als Beispiel weiblicher Individualisierung genannt wurde, ist von einer Feinheit des Linienzuges, wie sie sonst nur in den nächsten, freilich zum Teil gleichzeitigen Gattungen üblich ist. Dabei scheidet sich ihre individuelle Auffassung ebenso von den dort beliebten Schönheitsformen — man darf kaum sagen: Typen — wie von der unsere Gattung beherrschenden einfachen Typik. Die hellbraune Mantelfarbe und der Lieblingsname verbinden diese Lekythos noch mehr als die feine Zeichnung mit den großen weißgrundigen Schalen. Die Lieblingsnamen sind oft mit Vatersnamen und dann stets dreireihig geschrieben; Diphilos steht voran, es folgen Lichas, Dromippos, Glaukon, Euaion u. a. Sie weisen allgemein in die Jahrzehnte um 460, was nicht nur durch das chronologische Schema, sondern auch durch die Verwandtschaft mit den zeitlich festgelegten Olympiaskulpturen stilistisch bestätigt wird; rückständiges Nachleben bleibt auch hier vorbehalten.

Abb. 497

§ 597 Die besprochene Gattung scheidet sich technisch wie künstlerisch von allen anderen; sie ist eine Übergangserscheinung. Bald traten andere Gattungen neben sie. In diesen erscheinen Technik und Stil der Lekythenmalerei schon um die Mitte des 5. Jahrh. voll entwickelt; sie sind weiterhin im wesentlichen gleich geblieben, so groß auch die innere Entwicklung noch war. Die kleine Gruppe der frei malerischen Monumentallekythen stellt nicht einen Zielpunkt der Entwicklung dar, sondern eine Ausnahme, die die Regel bestätigt; denn gleichzeitig und vielleicht selbst gleichen Ursprunges sind andere Lekythen, auf welchen die reine Zeichnung herrscht; Leben und Ausdruck der Linie sind dort bisweilen zu fast unheimlicher Stärke gesteigert und alles malerische Beiwerk, auch das Gewand, tritt daneben zurück. Dies ist der wirkliche Zielpunkt der Entwicklung, deren Richtung von Anfang an deutlich ist, obwohl sie sich natürlich nicht in einer einzigen geraden Linie vollzieht. Träger der Schönheit und des immer mehr zum Selbstzwecke werdenden Ausdruckes ist den Malern durchaus die menschliche Gestalt, und sie allein. Neben ihrem Linienzug, ihrer Haltung und Bewegung spielt schon das Gewand eine viel bescheidenere Rolle als im rotfigurigen Stil. In diesem sind Körper und Gewand weitgehend gleichwertige Teile eines mehr oder minder ornamentalen Liniengebildes; auf den Lekythen entfernen sie sich in entgegengesetzten Richtungen von einander. An der menschlichen Gestalt erhielt die Linie den verstärkten Ausdruck reiner Umrißzeichnung, sobald die der besprochenen frühen Gattung eigene Flächenwirkung des kreideweißen Fleisches auf dunklerem Grund aufgegeben wurde; am Gewande dagegen trat die Faltenzeichnung rasch zurück und ist weiterhin nur ausnahmsweise noch ähnlich ausführlich wie gewöhnlich im rotfigurigen Stil; es wirkt meist als farbige Masse, an welcher nicht einmal dem äußeren Umriß ähnliche Bedeutung zukommt wie den Linien der Gestalten. Deren Wirkung wird dadurch gegensätzlich gesteigert, bisweilen zu packender und rührender Stärke, wenn die weißen Arme eines klagenden Mädchens sich mit weit ausgreifender Gebärde aus dem dunklen Gewand erheben oder der feine Kopf eines toten Jünglings aus der Masse des den ganzen Körper verhüllenden Mantels.

Abb. 553 Abb. 551 f. Abb. 534 Abb. 546 Abb. 545

Wo die Linie auch am Gewande zur Geltung kommt, da umspielt sie den meist vollständig unter dem Gewande gezeichneten Körper oft in freibewegtem, flüchtigem Zuge, der gar nichts Ornamentales hat; ja selbst die seltenen Gewandmuster ergreift bisweilen dies wunderbare, aus Gräbern blühende Leben, das die Lekythenbilder so einzigartig macht: wir sehen kein Muster, sondern eine lebendige Pflanzenranke. Das ist im Grunde nichts anderes, als wenn wir neben den wenigen Statuen und Grabreliefs so viele Gestalten sehen, die gleichsam zum Leben erwacht von ihrem Grabmal herabgestiegen scheinen: die schöne Frau auf ihrem Lehnstuhl, den Krieger, den Jäger. Und es wird entscheidend bestätigt durch die Entwicklung, die die Darstellung der Grabdenkmäler selbst genommen hat. Neben einfach schlichte, mit wenigen Linien angedeutete Formen von Stele und Tymbos traten bald reiche und sehr verschiedenartige, bisweilen sogar mit Giebelreliefs und kleinen Statuen darauf. Aber davon kamen die Maler bald ab; sie empfanden offenbar das die Gestalten störende Zuviel. Stele und allenfalls noch Tymbos, die alten homerischen Wahrzeichen des Grabes, traten wieder in ihr Recht. Die Stele ist anfangs ganz einfach, höchstens mit einem schlichten Anthemion bekrönt; ihr Schmuck sind die bunten Binden. Mit der Ausbildung der reinen Mattmalerei aber ergreift auch sie ein freieres Leben: es kommt jener wuchernde Akanthos, der weder Ornament aus Stein oder Erz noch Pflanze ist, sondern im künstlerischen Gefühle wurzelt. So ist es auch schwerlich nur kursive Flüchtigkeit der Zeichnung, wenn die Linien der Gesimse schwingen, als ob die Stele eine Säule sei; ein Blick auf die Körbe zeigt die gleiche Erscheinung, die Leben in die starren Graden bringt. Daher schwingt auch der Umriß des Tymbos so oft in unmöglicher Kurve: auch seine anorganische Masse ergreift das organische Leben, so daß wir sein Aufstreben fühlen wie an Schaft und Echinos älterer dorischer Säulen.

Abb. 533 Abb. 550 Abb. 534

§ 598 Dies innere Leben hat den Lekythenstil davor bewahrt, in den Manierismus zu verfallen, den nicht nur die rotfigurige Vasenmalerei des reichen Stiles, sondern selbst die nachphidiasische Plastik zeigt. Vergleicht man nicht die bescheidensten flüchtigen kleinen Lekythen mit bedeutenden rotfigurigen Gefäßen, sondern wie billig Gleiches mit Gleichem,

so trifft hier wenigstens jenes in seiner Allgemeinheit irreführende Wort einigermaaßen zu: die rotfigurige Malerei sei dekoratives Handwerk, die Lekythenmalerei Kunst auch auf bescheidener Stufe. Zwar geht es gewiß zu weit, wenn man sagt, nichts stehe zwischen dem Lekythenmaler und der Natur, er schaffe nur nach innerer Vorstellung und Beobachtung und stehe in keiner festen Handwerksüberlieferung wie die Maler des rotfigurigen Stiles, die ihre Gestalten nur aus sorgfältig eingeübten ornamentalen Linien von starker technischer Bedingtheit zusammensetzten. Auch das Zugeständnis, daß in der Lekythenmalerei einfache Handwerker neben großen Künstlern stünden und daß die technisch nicht gebundene und daher auch nicht gestützte Linie leicht abirre, genügt noch nicht. Aber wer die manierierten, oft unerträglich süßlichen Gestalten des Meidias oder Aristophanes und ihres Kreises mit den jüngeren Lekythenbildern vergleicht, der muß doch sagen: dort ist viel, hier kaum jemals leere erstarrte Form, dort kaum je, hier fast immer unmittelbarer Ausdruck. Daß sie dem Ausdrucke dienten, bisweilen bis zur Vernachlässigung der Form, daß sie das Ewigmenschliche, das sie ausdrückten, mit den Geschöpfen ihrer Vorstellung dauernd mitempfanden, hat die Kunst der Lekythenmaler frisch erhalten. Das Sterben der Jungen und Schönen redete wohl in den Jahrzehnten des großen Krieges eine allzu eindringliche Sprache, als daß das Gefühl dafür sich hätte abstumpfen können; auf den Grablekythen war kein Raum für ein artistisches Spielen.

Abb. 586 f., 593—595

Daß der Ausdruck die Form lebendig erhielt, auch wenn er sie bisweilen fast auflöste, erklärt das lange Nachklingen phidiasischen Geistes auf den Lekythen. Was an den bedeutendsten rotfigurigen Bildern des reichen Stiles noch an die Parthenongiebel erinnert, ist auch mehr der Ausdruck feurigen Lebens als die Form. So spüren wir den Geist des Parthenonfrieses auf den Lekythen noch in Bildern, deren Stimmung weicher ist, deren Gestalten sich lässiger und schmiegsamer halten und bewegen. Vielleicht ist nichts bezeichnender, als daß auch die weich geschwungene Linie der Hüfte oder des Rückens nie kraftlos, süßlich oder auch nur ornamental wurde; wir denken dabei nie an Meidias, ja nicht einmal an Praxiteles oder die Grabreliefs des 4. Jahrh., sondern eher an Lysipp, den Ares Ludovisi, ja selbst an Donatello. Man kann sogar sagen, daß die wachsende Weichheit des Linienzuges unbeschadet des schmiegsameren Rhythmus der ganzen Gestalt rasch ihre Höhe überschritt oder doch oft eine Einschränkung dadurch erfuhr, daß der Biegungsscheitel nicht sanft überglitten, sondern durch eine kräftigere Ausbauchung betont wurde; es kommt dort plötzlich Straffheit bis zu heftigem Umwenden in die Linie. Und schließlich verliert sich die Weichheit gerade da, wo man nach dem Maaßstabe der Plastik meinen sollte, daß sie erst so recht beginnen müsse: auf den großartigen Lekythen, die man im Zusammenhange des Ganzen nicht umhin kann, als die spätesten zu betrachten. Nicht Weichheit und Süße, sondern Herbheit, der Trauer nicht nur, sondern auch der Form tritt uns hier vielgestaltig entgegen und gipfelt in völliger Einheit von Form und Ausdruck in den Schrägansichten der Köpfe mit den mageren harten Wangen. In der erhaltenen Plastik findet sich der nächste und doch noch reichlich ferne Vergleich erst bei Skopas. Es liegt nahe, anzunehmen, daß hinter diesen Lekythenbildern die Zeichenkunst der großen Maler des späteren 5. und frühen 4. Jahrh. steht, deren Ausdruckskraft gerühmt wird; darauf könnten auch die stark räumlichen Ansichten der sitzenden Gestalten führen. Es ist die Kunst, in welcher das Pathos Herr über das Ethos zu werden beginnt.

Abb. 583

Abb. 549

Abb. 551 f.

Wir halten hier inne. Die beiden grundlegenden, einander aufs beste ergänzenden Werke, auf deren Untersuchungen und Bildern die obige Darstellung fußt, ermöglichen es jedem, mehr ins Einzelne zu gehen, Gattungen, Richtungen, Werkstätten und Meister zu beobachten, die allgemeine Entwicklung schrittweise zu verfolgen und vor allem Schönheit und Stimmung der einzelnen Bilder im Schauen verstehend zu genießen. Goethes Feingefühl hat den „von den Gräbern der Alten wehenden Rosenduft“ schon an den bescheidenen späten Grabsteinen von Verona gespürt; von den Lekythen weht er uns unvergleichlich reiner und stärker an — unmittelbarer selbst als aus der großen Mehrzahl der attischen Grabreliefs aus diesen flüchtigen, vergänglichen, nein, unvergänglichen Schöpfungen des Augenblicks.

§ 599 Literatur. Allgemeines. Der erste Anlauf zu zusammenhängender Behandlung bei *Benndorf* Griech. u. sic. Vasenbilder Tf. 14ff.; 33f.; 46, 1, 3; seine Abb. sind für ihre Zeit gut, aber heute

nur noch mit Vorsicht zu benutzen; am besten Tf. 33 (farbig). Unbrauchbar sind die Abb. bei *Dumont-Chaplain* Céramiques de la Grèce propre. Das grundlegende Buch von *Pottier* Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires, Paris 1883, ist durch die neueren Werke und durch die Forschungen über die große Malerei des 5. Jahrh. selbstverständlich in vieler Hinsicht überholt — man staunt z. B. heute, wie *Pottier* eine so abscheuliche Fälschung wie Tf. 2 verkennen konnte —, ist jedoch großenteils von bleibendem Werte. *Pottier* weiß mit dem gleichen Feingefühle die Schönheit des einzelnen Werkes zu würdigen und die Lekythen in den Zusammenhang der Kunst und Kultur ihrer Zeit zu stellen. Die Stellung der Maler im Rahmen des Ganzen bezeichnet er richtiger als *Riezler*, mit dem er sich sonst mehrfach glücklich ergänzt. Für den sepulkralen Zusammenhang, den die Deutung berücksichtigen muß, vgl. die meisterhafte Abhandlung von *Wolters* Ath. Mitt. XVI 1891, 371 ff. (401 ff.). Noch heute wertvoll ist auch *Furtwänglers* genaue Einteilung, Berlin Nr. 2443 ff., 2677 ff. Ins Einzelne gehen die vortrefflichen Studien von *Bosanquet* Journ. hell. stud. XVI 1896, 164 ff., XIX 1899, 169 ff. Die photographische Abrollung der Bilder geschieht durch den von *Arthur Smith* erfundenen Kyklographen, zuerst verwendet bei *Murray* White Athenian Vases, wo jedoch manche Tafeln durch Retuschen entstellt sind (vgl. *Riezler* 83), dann in großem Maaßstabe bei *Riezler* W e i ß g r u n d i g e a t t i s c h e L e k y t h e n, München 1914, auf 96 Tafeln nach *Furtwänglers* Auswahl, ergänzt durch viele Textbilder (meist Lekythen ganz oder in Teilaufnahmen); zwei Farbtafeln sind weniger gelungen. Dies hervorragende Werk ergänzt sich aufs beste mit der ausgezeichneten katalogartigen Behandlung von *Fairbanks* A t h e n i a n w h i t e l e k y t h o i, Michigan Studies VI 1907, VII 1914 (zitiert *Fairbanks* oder Bd I, II) mit vielen Abb., fast durchweg Einzelaufnahmen, die jedoch durch die Nebeneinanderstellung von Teilbildern oft einen ähnlichen Eindruck wie die Betrachtung des Originales gewähren und die Unschärfen des kyklographischen Bildes bei stärkeren Abweichungen der Lekythenwand von der Zylinderform vermeiden. Das Schwergewicht dieser beiden Werke, die die Grundlage aller weiteren Forschung bilden, liegt auf ganz verschiedenen Gebieten. *Riezlers* ausführliche Einleitung ist an künstlerischem und menschlichem Feingefühle des Gegenstandes würdig und steht kunstwissenschaftlich auf der Höhe; kunstgeschichtlich nimmt er wohl etwas zu wenig Abstand und seine vergleichende Beurteilung des rotfigurigen Stiles scheint allzusehr von den Werken der Spätzeit beeinflußt. Mängel in Einzelheiten zeigt der beschreibende Teil nach *Jacobsthal* Gött. gel. Anz. 1915, 202 ff. Vgl. die wertvolle Besprechung von *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 173 ff., der 219 ff. auch die weißen Lekythen im Stile des Achillesmeisters zusammenstellt (§ 584); vgl. auch VA 70 ff. (Frühzeit). *Fairbanks* hat mit großer Sorgfalt und Umsicht die Mehrzahl der erhaltenen Lekythen untersucht, in Klassen geordnet und besprochen. Er bietet damit mehr, als was er bescheiden als sein Ziel bezeichnet, eine Vorarbeit für weitere Studien; sein Werk enthält viele wertvolle Beiträge zur gegenständlichen und künstlerischen Beurteilung der Lekythen, obwohl seine Einteilung vorwiegend technisch sein mußte (so gleichzeitig kurz *Mac Mahon* Amer. Journ. Arch. XI 1907, 7 ff.). Der zweite Band ist gleich nach *Riezlers* Werk erschienen und stellt daher nur im Index seine und *Riezlers* Nummern nebeneinander, ohne das bei *Riezler* Neue einzuordnen. Dieser Index und der Conspectus beider Bände im 2., VII ff. sind nicht ganz genau. II berichtigt I in manchem, am stärksten im Zeitansatze der Klasse VII, und bringt Nachträge.

Die K l a s s e n e i n t e i l u n g von *Fairbanks* wird man aus praktischen Gründen beibehalten wollen, obwohl einige Änderungen zu wünschen wären. Sie will und kann nicht mehr sein als eine übersichtliche Anordnung nach Technik und Verzierungsweise. Die Unterteilungen innerhalb der Hauptklassen sind oft feiner und führen teilweise bis zur Scheidung von künstlerischen Richtungen, Werkstätten, Malern. Diese greifen öfters über die Klassengrenzen hinweg und selbst in den rotfigurigen Stil über (Hauptbeispiel des vollentwickelten Stiles: Kreis des Achillesmeisters, §§ 582, 584; vgl. auch *Beazley* a. O. 175, *Jacobsthal* a. O. 210). *Fairbanks* scheidet 16 Klassen, deren erste acht er in größeren Gruppen A—D zusammenfaßt. Die G r u p p e A mit den K l a s s e n I—III geht uns hier nur als Ü b e r g a n g s e r s c h e i n u n g an. Es sind die Lekythen mit regelmäßiger Verwendung der Relieflinie, die in den Gruppen B und C nur noch ganz vereinzelt vorkommt. Sepulkrale Bilder sind selten und ihrer Stilstufe nach gewiß als Zeichen des Einflusses von B und C auf A zu betrachten. A ist bereits oben § 330 als Beispiel der Durchdringung von rotfiguriger und schwarzfiguriger Technik herangezogen worden. Klasse I zeigt noch spätschwarzfigurige Gestalten mit Umrißzeichnung im Beiwerk, zum Teil auch an den Gewändern, in II und III ist das Verhältnis umgekehrt, aber es kommen doch noch schwarzfigurige Tiere vor, so selbst der Löwe im Kampfe mit Herakles; sonst sind II und III nur dadurch geschieden, daß der Hals hier tongrundig, dort schwarz ist. Die Grabespflege erscheint II 19 Abb. 23 (besser *Riezler* 7, ergänzt durch Ath. Mitt. XVI 1891, 389), III 59 (Bd I 96) und vielleicht auch 43 (*Pellegrini* Vasi di Bologna 61, 54, vgl. jedoch III 55, Bd I 92); Körbe und Binden auch III 22 (White Vases Tf. 25 B, sicher sepulkral), 61, 63; auch das „Lockenopfer" Bd II Tf. 32, 1 wäre wohl sepulkral zu verstehen, sofern die Deutung richtig wäre; *Beazley* VA 72 f. macht es aber wahrscheinlich, daß hier das Schwert nur als eine Art Kamm dient. Die oben genannte Glaukonlekythos mit farbigen Falten II 17 (Jahrb. II 1887, 163). Gruppe A gehört in ihrer Masse gewiß ins zweite Viertel des 5. Jahrh.; manches wird noch früher, einzelnes kann etwas später sein. Die Lekythen sind im Durchschnitte klein und reichen nur eben an die untere Grenze der Normalgrößen, 0,25—03 m heran.

§ 600 Hier knüpft die b e s c h e i d e n s t e G a t t u n g d e r e i g e n t l i c h e n S e p u l k r a l l e k y t h e n an, G r u p p e D K l a s s e VII und VIII, kleine Lekythen, die den künstlerisch führenden größeren in weitem Abstand und auch technisch nur zögernd folgen. K l a s s e VII: Höhe 0,15—0,25, Hals und Schulter tongrundig, Überzug meist ganz weiß, oft glänzend,

mehr oder minder rasche, bisweilen recht rohe Firniszeichnung mit breiten Pinsellinien, gewöhnlich gelblich verdünnt; keinerlei Mattfarbe. Die Bilder, die fast immer nur aus einer Gestalt mit Beiwerk bestehen, sind schon oft sepulkral. Eine Lekythos, die freilich auch durch den weißen Überzug von Schulter und Hals eine Sonderstellung einnimmt, zeigt sogar nur drei Stelen auf gemeinsamem Unterbau mit beigeschriebenen Namen. Die Trauer am Grab ist drastisch durch Haarraufen und Knien dargestellt und mehrfach erscheinen kleine Grabreliefs; daneben findet sich die idealere Form des gleichsam lebendig gewordenen Grabbildes, ferner Charon und Hermes Psychopompos am Pithos. Die Gattung beginnt etwa gegen 450 und hat die perikleische Zeit wohl kaum überdauert (so richtig *Fairbanks* II 1 gegen I 319). Im ganzen gleichzeitig, wenn auch vielleicht etwas später beginnend und aufhörend, dürften die in Klasse VIII vereinten, ebenso verzierten, aber in den Bildern viel weniger gleichartigen kleinen Lekythen sein; ihnen ließe sich auch die Serie 3 der Klasse VI anschließen (s. u.). Sie zeigen das Eindringen der Mattfarbe auch in diese bescheidenste Ware, zunächst monochrom und der Firnismalerei ähnlich, dann auch etwas polychrom. Dabei wurden allerhand Versuche gemacht und der Firnis auch in den Umrissen durch braune, seltener rote Mattfarbe ersetzt (hierbei bisweilen gelblicher Überzug). Am einheitlichsten und Klasse VII sehr ähnlich ist eine Serie mit Firniszeichnung und mattem Gewand und Beiwerk, vielfach gewiß aus den gleichen Werkstätten wie VII. Die Bilder sind vorwiegend sepulkral; ein paar ganz mattfarbige Lekythen zeigen die sehr seltene Darstellung des wie bei der Prothesis im Grabhügel liegenden Toten, eine Art Gegenstück zu der Belebung der Denkmäler. Abbildungen VII: *Fairbanks* I 312 Tf. 10, 2; 14, 3f.; II Tf. 32, 2; *Benndorf* Tf. 19, 2, 4f.; 24, 1–3; 27, 2; Brit. Mus. Cat. III Tf. 24, D 38; *de Ridder* Bibl. nat. II Tf. 20, 488; Journ. hell. stud. XXV 1905, 75, 547; *Burlington* Exhib. Cat. 1904 Tf. 93 H 25; *Pagenstecher* Unterital. Grabdenkmäler Tf. 2; Gr. Vm. III 29 (Pithoigia); *Heydemann* Mitt. Antikensamml. Oberitalien Tf. 1, 3f.; Ath. Mitt. XVII 1892 Tf. 1, 1. Vgl. Amer. Journ. Arch. XII 1908, 428 (3 Stelen). — Abbildungen VIII: *Fairbanks* I 321 Tf. 14, 1 (matt); *Benndorf* Tf. 19, 1; *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 38 (matt).

Die erste Gruppe der großen Lekythen, deren Normalgrößen um 0,3 und 0,4 liegen, ist *Fairbanks* B = Klasse IV, *Riezler* 8, 18, 34 Tf. 2—14, oben wegen ihrer Sonderstellung eingehend besprochen. Die dort behandelten Bilder eines Hauptmeisters *Riezler* Tf. 4—5 (Abb. 529f.), dazu 6f.; verwandt auch das „hingehauene“ Bild Tf. 13 (Abb. 531). Mit Relieflinien Tf. 11 und White Vases Tf. 8 (vgl. *Riezler* 83); dem rotfigurigen Stil nahe steht auch *Fairbanks* I 131 (vgl. hierzu und zum vorigen Bilde die frühklassischen Amazonenbilder, § 580) und Brit. Mus. Cat. III Tf. 25 (Fleischfarbe). Weitere Abb. ebda Tf. 23; *Fairbanks* I 122 (Fleischfarbe) — 167 passim, Tf. 3, 2; 5; II Tf. 33; White Vases Tf. 8, 21A, 22 (23B größtenteils ergänzt); Journ. hell. stud. XXV 1905, 76 Tf. 3, 1; XVI 1896, 171 Tf. 4 (Abb. 497)—7; Tf. 6 (5) der „Hauptmeister“, Tf. 4 das feine Glaukonbild, farbig; so auch *Walters* I Tf. 43 (White Vases Tf. 22); *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 30, 1; Röm. Mitt. XIII 1898 Tf. 4, Hauptmeister, desgl. Amer. Journ. Arch. XXIII 1919, 20; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 43 (Burlington Exhib. Cat. 1888, 51); *Gardner* Ashmol. Vases Tf. 21; Jahrb. II 1887 Tf. 11; Mon. d. Lincei XVII Tf. 24 (die Mantelfarbe sollte „caffe-latte“ sein, also eher wie Journ. XVI Tf. 4); 'Εφ. 1905 Tf. 1; 1906 Tf. 1; 1907 Tf. 5 (*Riezler* Tf. 3, 8, 14, Farben sehr mangelhaft). Ein Nachzügler scheint Serie 1, 30 (Brit. Mus. D 33) zu sein, wenn ihm ganz zu trauen ist. Es ist eine der wenigen Szenen am Grabe (Serie 1, 22; 3, 20f., *Riezler* Tf. 11), durch Inschriften auf Orestes und Elektra bezogen; vgl. White Vases Tf. 25 B (Klasse III): Πάτροκλ(ε) χαῖρε (oder Πατροκλῆ?!). Schulterpalmetten mattfarbig *Riezler* Tf. 9. Frühes Alabastron von gleicher Technik: *Frickenhaus* Anuari Inst. Est. Catalans 1908, 224, 43 (Rev. arch. V 1917, 121, 22).

Abb. 529f. Abb. 531 Abb. 497

Die folgenden Klassen V und VI (Gruppe C) sowie IX und X bilden trotz aller Unterschiede und Entwicklungsmerkmale eine Einheit: die des vollentwickelten Lekythenstiles, dessen allgemeine Stufe der der Parthenonskulpturen ähnlich entspricht wie Klasse IV den Olympiaskulpturen — selbstverständlich mit einem Spielraume zumal nach unten, da es sich um Werke etwa eines Menschenalters handelt. Dies mag man symbolisch durch die Jahreszahlen 455 und 425 oder 420 begrenzen, wodurch angedeutet wird, daß das Altertümlichste ein wenig strenger als das ist, was wir als perikleisch zu empfinden pflegen, während das Freieste schon etwas darüber hinausgeht und eher an die Erechtheionskulpturen erinnert. Die untere Grenze ist jedoch aus den oben angeführten Gründen besonders unbestimmt: der Geist des Parthenonfrieses lebte nach, der Manierismus des rotfigurigen Meidiasstiles fand keinen Eingang. Obwohl daher keine feste Grenze besteht und die Klassen XI und XII den Übergang vermitteln, ist doch der jüngere Charakter der Klassen XIII—XVI unverkennbar. Die Lekythen reichen wahrscheinlich ins 4. Jahrh. hinein, mindestens doch wohl etwas über 389 (oder 392), das Aufführungsjahr der Ekklesiazusen des Aristophanes, wo sie erwähnt werden. Die erhaltenen Lekythen erheblich weiter, über das erste Viertel des 4. Jahrh. hinabreichen zu lassen, hat seine Bedenken, obwohl die Übergangszeit in der Kleinkunst noch länger gedauert haben kann als in der Plastik, wo der stilistische Begriff des 4. Jahrh. erst vom zweiten Viertel an voll gilt.

§ 601

Die Klassen V, VI, IX, X, müssen großenteils als gleichzeitig gelten, wenn auch V und etwas vielleicht auch VI ein wenig altertümlicher einsetzt und früher endet als IX und vollends X, das anscheinend am weitesten hinabreicht; in den drei ersten, wenn nicht gar in allen vier Klassen können die gleichen Maler binnen kurzer Zeitspannen tätig gewesen sein. XI enthält nichts Strenges mehr, sondern fühlbar Freieres, XII leitet auch äußerlich zu der jüngeren Gruppe über und zeigt bisweilen auch schon deren gröbstes Kennzeichen, die breite Grabstele. Den Lekythen des voll entwickelten Stiles gemeinsam ist der ganz weiße Überzug und die reine Umrißzeichnung am menschlichen Körper. Ausnahmen von dieser Regel sind sehr selten: bei einer offenbar frühen Übergangsgruppe

von V gelblicher Überzug, bei ein paar Männern von V und VI braune Farbe[1]), doch ohne die Schattierung der späten malerischen Gattung XVI, wo vereinzelt auch wieder flächenhaft kreideweißes Frauenfleisch auf etwas graugelblich weißem Grunde vorkommt. Der Überzug ist bei V und meist auch bei VI feiner und fester, von IX ab etwas kalkig und leichter abzureiben; gleichzeitig verschwindet der Firnis aus Bild und Ornament gänzlich zugunsten der Mattfarbe und auch Inschriften kommen nicht mehr vor: die Sepulkralware hat die letzten Brücken zum rotfigurigen Stil abgebrochen, die Meister behandeln ihre vergänglichen Werke in nichts mehr so, als ob sie für die Dauer bestimmt wären. Demgemäß gibt es jetzt kaum noch ein Bild, das nicht deutlich sepulkral wäre oder doch sein könnte, und 90 von 100 Bildern spielen sich am Grabe ab. Dem entspricht die wachsende Verstärkung des Ausdruckes, zunächst noch nicht eigentlich auf Kosten der Zeichnung; aber eine so ausschließliche Freude an reinster Formschönheit, die keinen anderen als den in ihr liegenden Ausdruck erstrebt, wie auf den feinsten Lekythen der Gruppe C und besonders der Klasse V, kennen die Meister der reinen Mattmalerei nicht mehr. Dennoch kann man C nicht mehr wie B allgemein als eine Übergangsgruppe bezeichnen; die Meister haben nur die letzten Folgerungen der Entwicklung, in der sie bereits voll darin stehen, noch nicht gezogen. Demgemäß sind auch die nicht oder doch nicht deutlich sepulkralen Bilder noch zahlreich und nur etwa ein Drittel der Bilder von Klasse V zeigt die Grabespflege. V hat noch die reine Firniszeichnung in den Bildern und im Ornament und ist eher oligochrom; neben der Mattfarbe kommt auch der Firnis noch in großen Flächen vor, wenn auch nicht mehr in dem Maaße wie in Klasse IV (B). VI geht auf diesem Wege weiter und zeigt allerhand Versuche mit der Mattfarbe, auch in der Zeichnung: bald sind die Umrisse des Bildes matt, bald die Ornamente. Da nun das Ornament wahrscheinlich oft von anderer Hand ist, könnte man davon ganz absehen; dann läge es nahe, Klasse VI ganz oder teilweise auf andere Klassen zu verteilen. VI ist nämlich so wenig einheitlich, daß *Fairbanks* selbst die kleine Serie 3 nur deshalb nicht der Klasse VIII eingereiht hat, weil der Hals gefirnißt ist. Die große Serie I mit den Firnisbildern ließe sich ebenfalls sehr wohl den Serien von V anschließen; sie würde in mancher Beziehung zeichnerisch und durch ihre ausschließlich sepulkralen Bilder auch gegenständlich eine Brücke von V zu IX und X schlagen. Bei diesen, und zwar eher bei X als bei IX, welchem eine ungewöhnliche Erscheinung der Linie eigen ist (ähnlich Bleistiftlinien auf rauhem Papier), ließe sich die kleinere Serie 2 mindestens ebensogut unterbringen wie in der jetzigen Klasse VI; sie würde dort durch ihre Bilder häuslichen Lebens von der anderen Seite eine weitere Brücke zu V schlagen. Da sich jedoch technische und andere Kennzeichen sowieso überkreuzen, d. h. überhaupt keine scharfen Gattungsgrenzen bestehen, vermeidet man besser jede verwirrende Neueinteilung und wir begnügen uns hier mit diesem Hauptbeispiel für die Verschiebbarkeit der Klassengrenzen. Sie ist bei der jüngeren Gruppe XIII—XVI, deren Schwergewicht in Klasse XIV liegt, von geringerer Bedeutung.

Ein näheres Eingehen auf die Merkmale der Mattmalereiklassen würde hier zu weit führen; die folgende Auswahl von Abbildungen ist jedoch zur Erleichterung des Arbeitens mit *Fairbanks*' Buch nach seinen Klassen eingeteilt. Darüber hinaus können nur Beispiele stilistischer Zusammenhänge, nicht aber eine stilistische Einteilung auch nur der genannten Abbildungen gegeben werden. *Fairbanks*, *Riezler* und *Beazley* stimmen in den Grundzügen vielfach überein, im einzelnen weichen sie naturgemäß ab, weil die Grenzen nicht scharf sind. *Beazley* weist dem Achillesmeister oder doch seinem engeren Kreise Lekythen der Klassen IV, V und VI (Mattmalerei) zu. Der Kern dieser Gruppe liegt in V Serie d, die *Fairbanks* ihrer reinen Zeichnung und einfachen Zuständlichkeit wegen als akademisch bezeichnet, ohne damit tadeln zu wollen; nah verwandt nennt er Serie e, in welcher denn auch *Riezler* und *Beazley* Werke des gleichen Malers finden. Ganz anders, weniger fein, aber kraftvoll in Zeichnung und Ausdruck ist Serie c. Die Brücke zu IV schlägt a, wo auch *Fairbanks* gelegentlich die gleiche Malerhand wie in IV erkennt. Enge Beziehungen findet er auch zwischen zwei Stilgruppen von VI und IX und X. *Riezlers* Tafeln sind in stilistische Gruppen geordnet, die er bald eng und individuell, bald weit, bisweilen vielleicht für seinen Begriff „Werkstatt" allzu weit faßt.

§ 602 — Abb. 537 f. — Abb. 532, 534, 543 f. — Abb. 539 — Abb. 533 f., 541 — Abb. 535 — Abb. 536 — Abb. 548 — Abb. 540, 542, 545–547 — Abb. 549 — Abb. 550

Abbildungen. (*Fairbanks* und *Riezler* vollständig auch da, wo sie sich decken.) Klasse V: *Fairbanks* I 183—242 passim Tf. 6—9, 1; 10, 1; 11; 15; II Tf. 34—36; 40 f. (Abb. 537 f.); *Riezler* 21, 42 f. Tf. 15—18, 20 f.; 23 (?), 26, 29 (?), 30, 32, 34—43 (Abb. 532, 534, 543 f.; Tf. 1 reiht *Fairbanks* unter Betonung seiner oben besprochenen Sonderstellung ein, Tf. 56 irrig nach *Riezler* und *Beazley:* matt, also Klasse VI 2; Tf. 23 und 29 nach *Riezler* VI 1); White Vases Tf. 1—5, 24, 26 B, 27; Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 3, 545 (1914, 215); *Benndorf* Tf. 46, 1 (Aeneas), 3; Anz. XIII 1898, 193; *Klein* Lieblingsinschriften 163; Bonner Studien f. Kekule Tf. 11. — Klasse VI Serie 1: *Fairbanks* I 270 (276 nach *Riezler* matt) Tf. 9, 2; 12 f.; 14, 2; II Tf. 32, 3; 37 f. (Abb. 539); *Riezler* 10 f., 22, Tf. 19, 22 (Abb. 533; farbig 'Eφ. 1886 Tf. 4), 24 f.; 27 f. (Abb. 541), 31, 33; nach *Riezler* auch Tf. 23 (Abb. 534), 29; White Vases Tf. 6 (vgl. Jahrb. XXII 1907 Tf. 3) 11 (Abb. 535); Bonner Studien Tf. 10. Serie 2 (Bild matt): *Fairbanks* II Tf. 39 (Abb. 536); *Riezler* 127 (Ath. Mitt. XXXV 1910 Tf. 8 f.) Tf. 47 bis 49 (farbig *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 60), 56 (Abb. 548); White Vases Tf. 13 ist größtenteils ergänzt. — Klasse IX: *Fairbanks* II Tf. 1—7, 1; 9, 2; *Riezler* 27, 63 Tf. 44 (Abb. 542) —46, 50—55 (Abb. 540, 545 ff.), 80, 82; White Vases Tf. 7, 9; Brit. Mus. Cat. III Tf. 27; *Pottier* Tf. 1, 3; *v. Bienkowski* Osobne Kom. Hist. Sztuki X Tf. 2 (die linke Hälfte wirkt in der Abb. wie stark ergänzt). — Klasse X: *Fairbanks* II Tf. 7, 2; 8; 9, 1, 3; 10—12; *Riezler* Tf. 58 (Abb. 549; *Fairbanks* I 276 irrig), 60—63; 65—67; 83; Brit. Cat. III Tf. 26, 28. — Klasse XI: *Fairbanks* II Tf. 13—18, 1; *Riezler* 20 (s. u.) Tf. 57, 59, 68, 70—79 (Abb. 550; 78 farbig 'Eφ. 1894 Tf. 2); White Vases Tf. 10 (besser *Riezler* 20, Teilbild;

[1]) V 82 (*Riezler* Tf. 30), VI 2, 14a (*Fairbanks* II Tf. 39; Abb. 535 f.).

steht XIV künstlerisch nah, vgl. *Fairbanks* II 101); Ant. Denkm. I Tf. 23; *Robert* Thanatos Tf. 1; *Benndorf* Tf. 14; Journ. hell. stud. XV 1895, 328 Tf. 15 (die Nike gefälscht, vgl. *Furtwängler* Neuere Fälschungen von Antiken 33); Mon. Piot XXII Tf. 4ff. Klasse XII: II Tf. 18, 2—22, 1; *Riezler* 16f. Tf. 64, 69, 84—86. Klasse XIII: *Fairbanks* II Tf. 22, 2—24, 2; *Riezler* Tf. 81, 87 f.; White Vases Tf. 12; Ashmolean Vases Tf. 20, 2; Ath. Mitt. XXXV 1910 Tf. 10. Klasse XIV: *Fairbanks* II Tf. 24, 3—30; 31, 2, 4; *Riezler* 28f. Tf. 89—96 (Abb. 551 f.); Mon. Piot XXII Tf. 2f.; *Benndorf* Tf. 15; 20, 1; 22, 2; 33 f.; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 44; Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 2 f. vgl. o., XI, White Vases Tf. 10. — Klasse XV: *Fairbanks* Tf. 31, 1, 3. — Klasse XVI: *Winter* E. att. Lekythos, 55. Berl. Winckelmannsprogr. 1895, 3, 5 f. 10, Tfl. (Abb. 553); Mon. Piot XII 34 (Anz. VIII 1893, 189), 37 Tf. 3—5; vgl. Jahrb. X 1895 Tf. 2 (soweit erhalten mehr zeichnerisch). Diese Gattung zeigt ihre Ausnahmestellung auch durch das Schwanken in der Technik: die malerische Modellierung ist im wesentlichen auf braune Männerkörper und Pferde beschränkt; bei Gewändern liegt meist nur eine Zeichnung der Falten mit breiten Pinselstrichen vor; nur ausnahmsweise ist eine weibliche Brust im Chiton farbig modelliert (Mon. Piot Tf. 3). Das Frauenfleisch kann ausgespart, kreideweiß und hellbraun sein. Der Gefäßhals ist einmal noch gefirnißt, die Schulter ein andermal tongrundig mit weißen Palmetten. Die Höhe schwankt von über 0,6 bis über 1 m.

Abb. 551 f. Abb. 553

Stilistische Zusammenhänge. Klasse IV und folgende: *Riezler* Tf. 12 anscheinend von der gleichen Hand wie Tf. 15 (V); ebenso *Fairbanks* zu IV 3, 20 und V 9 (White V. Tf. 27); *Beazley* a. O. Nr. 15 weist IV 3, 16 dem Achillesmeister zu (V und VI). — *Fairbanks* II 55 stellt Klasse VI 1, 11—16 zu IX und VI 1, 19—25 zu X (22 gehört auch technisch in X: *Riezler* Tf. 58). Diese Zusammenstellung ist bei der Verschiedenheit der Serien von IX und X nur bei X gleich überzeugend; VI 1: *Fairbanks* I Tf. 10, 3; 14, 2 (*Riezler* Tf. 33); *Benndorf* Tf. 23, 1; Gaz. arch. 1885 Tf. 32, 3. Von VI und IX vergleicht man besser Folgendes; VI 1: *Riezler* Tf. 19, 22 (dazu 20, V); *Benndorf* Tf. 24, 4; *Fairbanks* II Tf. 37; 38, 2; IX: ebda Tf. 1—3, 1; *Riezler* Tf. 44; White V. Tf. 7, 9. — Von den mehr als 40 Lekythen, die *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 220ff., 226 unter Vorbehalt dem Achillesmeister zuweist, vgl. folgende: *Riezler* 21 Tf. 34—40, 56; *Fairbanks* I 221, 223, 232, 235 Tf. 8, 2; 9, 1; II Tf. 36, 39—41; White V. Tf. 2—5, 26 B; Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 3, 2; *Klein* Lieblingsinschr. 163 (Ashmolean Vases Tf. 20, 1); Bonner Studien Tf. 11. Daß all diese zum Teil sehr verschiedenartigen Lekythen von der gleichen Hand bemalt seien, ist auch bei *Beazleys* notwendiger Annahme einer längeren Zeitspanne und wechselnder Sorgfalt nicht erweislich, ja vielfach schwer glaublich (vgl. *v. Bieńkowski* Bull. acad. Cracovie 1916 IV 82). Dadurch verliert die Zusammenstellung jedoch nicht an Wert, denn sie ist, wie stets, sehr wohl überlegt; es laufen wirklich Fäden quer und längs über die ganze Gruppe hin und stellen lehrreiche Verbindungen her. Im einzelnen vgl. z. B. *Riezler* Tf. 34 und 38 die Hände der Frauen links; die Frauen rechts Tf. 34 und 40; den Mantel der Sitzenden Tf. 36 und *Fairbanks* II Tf. 39; die Köpfe der Frauen links ebda Tf. 41 (auch noch 36) und I 235. *Riezler* Tf. 37f. verbinden 36 mit 34f. und mit *Fairbanks* II Tf. 36, 39 (jünger). Solchen Übereinstimmungen lassen sich leicht auch starke Abweichungen gegenüberstellen; sie fallen in den Proportionen besonders auf; vgl. die schlanken und überschlanken Jünglinge *Riezler* Tf. 36f., White V. Tf. 26 B mit dem wuchtigen, in seiner plastischen Rundung wie nach einer Statue gezeichneten *Riezler* Tf. 40. Hier kann wirklich eine Statue wie die polykletischen oder der Ares Borghese zugrunde liegen und im strengen Stile finden sich genug Proportionsschwankungen auf signierten Bildern; vielleicht wollte der Maler auch nur die Krümmung der Gefäßwand eurhythmisch unwirksam machen: in der Hauptansicht ergibt die Verkürzung normale Breitenmaaße (*Wolters* Münchn. Jahrb. IX 1914/15, 247); beweiskräftig ist also auch eine so starke Abweichung nicht gegen *Beazley*. Noch weiter und gewiß zu weit für die Persönlichkeit des Achillesmeisters, dessen Feinheit er damit nicht gerecht wird, spannt den Rahmen *Luce* Amer. Journ. Arch. XXIII 1919, 19ff.: er hält die Werke des oben als Hauptmeister der Klasse IV bezeichneten Malers für Frühwerke des Achillesmeisters. Die von ihm gut beobachteten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge bedingen keine Einheit der Person. Klassen: Nr. 15 = IV, das meiste V, einiges VI 2 (*Fairbanks* Nr. 3, 5, dies Gaz. arch. 1885 Tf. 31; Bd II Tf. 39; *Riezler* Tf. 56). — *Riezler* scheidet die frühe Diphilosgruppe Tf 2 bis 14, d. h. Klasse IV (Gruppe B) und eine große spätere Gruppe Tf. 57—88 (S. 62 Druckfehler: Tf. 62), in welcher er das Auslaufen der Entwicklung „in eine Art allgemeinen Lekythenstil" sieht; diese allgemeinere Fassung ist besser als die an anderer Stelle vorgeschlagene Zuweisung an eine einzige Werkstatt, in welcher er dann gelegentlich wieder einzelne Malerhände scheidet: Tf. 60f.; 63 und 71 (Klasse X, XI); 73f.; Tf. 85—88 (Klasse XII, XIII). Tf. 89—92 weist er mit anderen, darunter der frei malerischen Gattung, einer bedeutenden späten Werkstatt zu, die älteren Lekythen teilt er nur nach kleinen stilistischen Gruppen bezw. Malerhänden ein, wobei oft Bilder der Klassen V und VI 1, gewiß mit Recht, zusammengestellt sind. Der Zusammenhang ist überall klar, die Zurückführung auf den gleichen Maler oft genug fraglich, so bei der Gruppe Tf. 16—18 auch bei 16f. Tf. 23 bis 26: 26 gehört schwerlich zu. Tf. 27—32, S. 22f. (*Fairbanks* I Tf. 12f.), „Meister des schönen — besser: edlen — Frauenkopfes": ziemlich sicher sind nur Tf. 27f., 30, besonders unsicher Tf. 29, das andere immerhin nah verwandt, zumal S. 22f. links (*Fairbanks* I Tf. 13) und *Fairbanks* II Tf. 32, 3. *Riezler* 21 Tf. 36—40 (S. 74, 189): Achillesmeister (dazu 34f., 56). Tf. 41f., dazu *Fairbanks* I Tf. 11: Tf. 41 etwas abweichend infolge Relieflinien (*Jacobsthal* 211). Tf. 44—46: „eine Werkstatt oder ein Maler". Tf. 48f. Tf. 51—53 „eng verwandt". Tf. 54f.; ferner steht 56 (s. o. Achillesmeister). 84: zu 31 Tf. 75 *Fairbanks* II Tf. 15, 2. Tf. 50: zweifellos von der gleichen Hand *Fairbanks* II Tf. 4; *v. Bieńkowski* a. O. Tf. 2. *Riezlers* letzte, um die bedeutenden späten Lekythen Tf. 89—92 gebildete Gruppe läßt sich jetzt stark erweitern, wobei nicht nur mehrere Malerhände, sondern vermutlich auch verschiedene Werkstätten zu scheiden sind; unmöglich ist es jedoch nicht, daß alles, das rein

§ 603 Abb. 549 Abb. 533 Abb. 539, 542 Abb. 543f., 548 Abb. 536—538 Abb. 544 Abb. 536, 543; 538 Abb. 543 Abb. 544 Abb. 536, 548 Abb. 497, 529—531; 549 f. Abb. 551 f. Abb. 532; 534 Abb. 541 Abb. 543 f., 548 Abb. 542 Abb. 545 f. (548) Abb. 540 Abb. 551 f.

Zeichnerische wie das frei Malerische, aus der gleichen Werkstatt stammt. Dem bedeutenden Haupt- [Abb. 551 f.] meister gehören Tf. 89—91; *Fairbanks* II Tf. 25f.; 28, 1; fraglich sind Tf. 27, 2; 28, 2, sicher fremd 27, 1. *Benndorf* Tf. 34 kann zugehören, Tf. 33 ist fraglich, Tf. 15 fremd. Zu *Riezler* Tf. 92 gehören wohl *Fairbanks* II Tf. 29, 1; 30, 1; Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 3 (2 anders); Coll. Branteghem Tf. 44. Zu Tf. 94 vgl. *Fairbanks* II Tf. 29, 2; Tf. 93 ist bei gleicher Stelenform wieder von anderer Hand. Mon. Piot XII Tf. 3f. berührt sich mit Tf. 90, 92, ist aber doch wohl von anderer Hand; ebenso [Abb. 553] Mon. Piot Tf. 5 und *Winter* a. O.

[§ 604] Einzelheiten, Belege. Älteste Marmorlekythos: *Kuruniotis* 'Εφ. 1913, 88ff.; vgl. *Köhler* Ath. Mitt. X 1885, 375. Technik. *Jacobsthal* a. O. ergänzt und berichtigt in Feinheiten *Riezler* und *Fairbanks*. Ein kleines Brennloch wie *Riezler* 92 Abb. 50 unten am Bauch (so auch Tf. 7f., 41) bei einer Lekythos der Klasse XI in meinem Besitz unter dem Henkel. Den Überzug bezeichnet *Fairbanks* bei den Klassen II—IV zu kategorisch als „bräunlich"; er ist oft eher gelblich und wirkt recht hell, doch schimmert bei besonders dünnflüssigem Auftrage der Tongrund durch (Journ. hell. stud. XI 1896 Tf. 4. Bd I 140: „braun oder grünlich"). Zur weißgrundigen Technik §§ 331, 354, 360, 569f., 587ff. Anfängliche Schwankungen (§ 595): Jahrb. II 1887, 163; *Riezler* Tf. 1. Reliefinien („Borste"): *Riezler* 48f., 83, *Jacobsthal* 211, 41, Klassen IV, V; nur am rotfigurigen Schulterornament Tf. 3 (IV). Vorzeichnung meist geringer als im rotfigurigen Stil (ungewöhnlich ausführlich Journ. hell. stud. XIX 1899, 178), meist wie dort eingedrückt, doch auch farbig, wobei sich die Grenzen zur Zeichnung verwischen (vgl. *Jacobsthal* 207f.). Verwandt auch die häufige vollständige Angabe des Körpers unter dem Gewand, ursprünglich gewiß oft gar nicht oder nur schwach sichtbar, jetzt durch den Verlust der bedeckenden Mattfarbe zumal bei Firniszeichnung auffälliger (vgl. *Riezler* 21, 45). Einmal scheint doppelte Benutzung vorzuliegen: über eine fast ganz abgeriebene (oder nur farbig vorgezeichnete?) Grabszene in Mattmalerei ist ein Amazonenkampf mit Firnislinien gezeichnet (*Fairbanks* I 249f., White V. Tf. 24). Für Farben und Koloristik vgl. *Riezler* 50ff., 78f., *Fairbanks* passim, in dessen Terminologie das Wort pink weit gefaßt scheint und offenbar nicht nur Rosa bedeutet (vgl. z. B. *Walters* I Tf. 43, *Fairbanks* IV 2 Nr. 2). Tonig z. B. *Benndorf* Tf. 33 (XIV); Mon. Piot XII Tf. 5 mehr als 3f.; *Winter* a. O. Zur Rotskala vgl. schon die Metopen von Thermos, § 531. — Form: § 434. — Verzierungsweise. Weitere Ausdehnung des weißen Überzuges nicht nur bei XVI, sondern ganz vereinzelt auch bei älteren kleinen Lekythen: Amer. Journ. Arch. XII 1908, 428 (VII verwandt, anscheinend ganz unverdächtig); Anz. Schweiz. Altertumskunde XI 1909, 300 (*Fairbanks* II 261: VIII 1, 2a; Zeichnung sehr sonderbar). Das Bild, besonders die Stele, greift nach der allgemeinen Gewohnheit der Vasenmaler leicht etwas in den Ornamentrahmen ein; dieser pflegt nachher gemalt zu sein und stößt dann dagegen (ganz vergessen z. B. Ath. Mitt. XXXV 1910 Tf. 10). Ausnahmsweise greift die Stele auch auf die Schulter über (*Riezler* 31; 95 Tf. 11; 133 Tf. 77 = 3 Abb. 2, 3); in XVI wird ihr Akroter zur Schulterpalmette. — Ornamentik von anderer Hand als die Bilder z. B. *Riezler* 94 Tf. 8f.; 132, 85 Tf. 73f.: Bilder gleich, Ornament verschieden.

Zeichnung. Der Charakter der Linie schwankt stärker als im rotfigurigen Stil, auch inner- [Abb. 497] halb der einzelnen Klassen. In IV ist der Strich nur ausnahmsweise fein (Journ. hell. stud. XVI [Abb. 531] 1896 Tf. 4), meist mehr oder minder derb und breit auch bei sorgfältiger Arbeit, bisweilen mit ganz breitem Pinsel hingehauen (*Riezler* Tf. 13). In V erreicht die Linie die äußerste Feinheit in [Abb. 543f., 548] den Serien d und e (Kreis des Achillesmeisters), doch kann sie auch in guten Bildern derber und [Abb. 532] von ausdrucksvoller Breite sein (Serie c, *Riezler* Tf. 16f.); dagegen ist sie nur selten roh wie in den geringen Bildern von IV (White V. Tf. 27, Serie a). Weiterhin ist sie bei guter Arbeit meist fein; auch in der Spätzeit ist eine gewisse malerische Breite zwar nicht selten, aber meist sinnvoll beschränkt, zumal auf das Gewand; so noch in XVI; in XIII und XIV sind die dunkelroten Linien meist abgetönt. Überlegenheit des reinen Umrisses über gelegentliche flächenhafte Malerei im gleichen [Abb. 536] Bilde: *Riezler* Tf. 30, *Fairbanks* II Tf. 39. Die Einzelheiten der Zeichnung schwanken in entsprechendem Maaß; hier wird nur weniges dazu bemerkt. Zu den Proportionen vgl. o., Achilles- [Abb. 544; 534] meister; wuchtig *Riezler* Tf. 40; vgl. dazu Tf. 23f., wo die viereckige Schädelform auffällt; ebda und öfter die zuerst beim Kleophradesmaler auftretende vereinfachte Form von Schlüsselbeinen und Halsgrube. Die Gesichtstypen sind weniger fest als im Rotfigurigen, schwanken oft im gleichen Bild und [Abb. 542] wirken daher leicht individuell. Außer Charon, der anfangs meist derb, später gelegentlich groß- [Abb. 551] artig charakterisiert ist (Tf. 89), erscheinen nur ausnahmsweise banausische oder barbarische Gesichter (Tf. 25). Die andeutende Zeichnung der kleinen Eidola entspricht der Gewohnheit des rotfigurigen Stiles für so kleine Gestalten, die dort als Schmuck von Waffen, Gerät, Gebäuden vorkommen; so hier das Giebelrelief *Riezler* 42, die Lutrophoros 7. Gewandfalten selten so durch- [Abb. 534] gebildet wie Tf. 17, 23 (vgl. *Jacobsthal* 209f.); am strengsten bei den älteren Peploi in Vorder- [Abb. 529, 533] ansicht, Klasse IV—VI, z. B. *Riezler* Tf. 4, 7, 20, 22; späterer Peplos *Riezler* S. 17 (*Fairbanks* II Tf. 21, 1); ungewöhnlich linear *Fairbanks* II Tf. 2. Frei spielende Gewandlinien schon IV, *Riezler* Tf. 2; [Abb. 543f., 551f.] oft V, leicht auch bei sorgfältigster Zeichnung; verschieden Tf. 34, 36, 38, 40; vgl. XIV, Tf. 89—93, ebda neben strengeren Gewandmustern freie Ranken (Tf. 92; Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 2f.; streng *Riezler* 20; *Fairbanks* II Tf. 26; vgl. die als Pflanze gedachte Palmette in der Hand des Jünglings Tf. 15, 2: wie im Rotfigurigen, im Gegensatze zum belebten Akanthos). Farbige Gewandmasse als [Abb. 541, 545f.] Steigerungsmittel für die Wirkung von Kopf und Armen: *Riezler* Tf. 28, 54f.

[§ 605] Was oben über Weichheit und Herbheit der Linie gesagt ist, muß im Zusammenhange von Haltung und Bewegung betrachtet werden; am greifbarsten sind die Biegungen der Hüfte und des Rückens und die Schrägansichten des Unterschenkels am Spielbeine, das immer vollständiger [Abb. 561] entlastet wird (vgl. z. B. 'Εφ. 1897 Tf. 10, Eros, rotfigurig). Hand in Hand mit der stärkeren Biegung der Gestalten geht ihre mehr oder minder starke Schrägstellung zwischen den alten Extremen

der reinen Seiten- und Vorderansicht, welch letztere oft beide Füße von vorn, den Kopf dagegen fast immer von der Seite zeigt (von vorn *Riezler* Tf. 3). Beispielreihe: Tf. 3f., 11, 20, 22, 25, 34f., 24, 23, 40, 58, 85, 89; Arm eckig in der Fläche *Fairbanks* II Tf. 9, 3. Hüfte Tf. 33, 58, 85, vgl. 89f.; Gaz. arch. 1885 Tf. 32, 3; Spielbein Tf. 72, 86; Rücken Tf. 49, 61; Köpfe Tf. 89—91 (vgl. *Fairbanks* II Tf. 24. 26, 28). Starke Wendungen Tf. 16, 47, 83. Beugungen Tf. 23, 30, 69. Betontes Schreiten Tf. 18f., 71, 81; still 21. Sitzen wie Tf. 90f. im Rotfigurigen: Gr. Vm. Tf. 60; Journ. hell. stud. XXV 1905, 66 (beides unteritalisch); Mon. d. Lincei XXII Tf. 87 (vgl. *Riezler* 76). Mit verschränkten Armen *Fairbanks* II Tf. 28, vgl. *Benndorf* Heroon von Trysa Tf. 12 (Kunstgesch. in Bild.[2] 263, 3). Knien bei der Klage *Riezler* Tf. 51; *Fairbanks* II Tf. 7, 2; 8; 11, 2; *Benndorf* Tf. 17, 2; 24, 3. Klagegebärde weit ausgreifend *Riezler* Tf. 59, 63; im Reden zum Grabe Tf. 70. In der Deutung der Gebärden ist auch deshalb Vorsicht nötig, weil die Spuren von Binden und Kränzen leicht übersehen werden oder ganz verloren sind (*Riezler* Tf. 20, dazu *Jacobsthal* 207; *Benndorf* Tf. 34: das Mädchen hielt eine Binde; vgl. *Pottier* 57f. Bemerkenswert das rotfigurige Grabbild Jahrb. XXX 1915 Tf. 4). Trocknen der Tränen mit dem Mantel Tf. 17; vgl. das rotfigurige Bild *Benndorf* Tf. 39, 1. Von Tieren vgl. die Pferde *Riezler* Tf. 43 (der äußerst feine Kopf dem des Reiters ähnlich!); White V. Tf. 24 (der Kopf ergänzt nach *Riezler* 83); Ashmol. Vases Tf. 20, 2. Besondere Übereinstimmungen der Zeichnung mit Rotfigurigem sind meist früh, vgl. Klasse IV, doch kommt auch das spätere gelegentliche Abheben des Gesichtes vom offenen Haar hier wie dort auf gleicher Stilstufe vor: *Riezler* 16 (*Fairbanks* II Tf. 21, 1); White V. Tf. 10; rotfigurig W. V. 1889 Tf. 8, 8; Gr. Vm. Tf. 57, 3; älter *Buschor*[2] 182. Spitze Zacken als Gewandmuster wie im reichen Stile: *Fairbanks* II Tf. 26, Kl. XIV. — Perspektive. Schrägansicht Stehender s. o. (Kopf meist von der Seite.) Sitzende früh *Riezler* Tf. 5, später mannigfach Tf. 90f. (vgl. 93); *Fairbanks* II Tf. 28, mit verschiedenen Schrägansichten des Kopfes (so auch *Fairbanks* II Tf. 15, 2 mit mißlungener Nase; besser White V. Tf. 11). Oft und meist ganz gut verkürzt sind die Füße, ganz von vorn oder schräg gesehen, seltener der Unterarm (*Riezler* Tf. 8, 31, 40, 50, 68; arg mißlungen 66). Gegenstände (ausgenommen Schilde) und Grabmäler sind selten perspektivisch gezeichnet, offenbar, um sie nicht auffällig zu machen und die Flächenwirkung nicht zu stören. Zusammengelegte Binde in der Hand Tf. 31. Leier Tf. 48; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 43. Stele (Pfeiler) *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 31; Ansatz dazu Jahrb. X 1895 Tf. 2; Stufen *Riezler* Tf. 71. Sorgfältig Mon. Piot XII 34, 37 (Tf. 3f.); hier mit *Riezler* 122, 66 und *Fairbanks* II 210 runde Grabmäler zu erkennen, ist kein Grund; auf beiden ist die Kante ganz deutlich; an der Vorderseite von 34 hat der Maler freilich des Guten zuviel getan, wenn er nun noch die Blätter des dorischen Kyma wie bei nachsichtiger Betrachtung von der Mittelachse aus nach rechts und links schräg stellte. Erst recht nicht rund sind *Riezler* Tf. 92 (Druckfehler 90) und White V. Tf. 10, wo nur die gleiche kursive bezw. organisch belebte Zeichnung wie bei den Körben und sonst oft vorliegt (richtiger 122, 66 als 141, 104; vgl. auch 40 zu den scheinbaren Akanthossäulen Tf. 69, 94. Tymbos besonders frei Tf. 23). Gefäße auf dem Grabmal durch Unteransicht vom Gesims überschnitten *Fairbanks* II Tf. 28, 2 (*Riezler* 84). — Komposition. Vortrefflich *Riezler* 80f., der nur wieder dem rotfigurigen Stile nicht gerecht wird. Lehrreich die Verbesserung Tf. 61: der mehr gehobene Unterarm hält besser das Gleichgewicht. Passend dagegen die Senkung Tf. 63, wo die gehobenen Arme in Form und Ausdruck gleich harmonisch zusammenklingen. Frauengruppe *Fairbanks* II Tf. 15, 2; vgl. Rotfiguriges §§ 579, 582. Das Beiwerk meist fein und zurückhaltend, auch in den älteren häuslichen Bildern, aus welchen es in die Grabbilder übergegangen ist, ohne dort sinnlos zu werden (Bezirkmauern); selten so betont wie *Riezler* Tf. 62 oder 85. Selten landschaftlich: Tf. 78; White V. Tf. 6; bei Charon meist Schilf, selten so ausgiebig wie Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 2f. (das Tonrelief Tf. 1 gefälscht); höhere Küste *Riezler* Tf. 79. Bäume sind selten und können auch das Grab andeuten, so *Fairbanks* X 2 Nr. 27; vgl. auch die Reiter *Riezler* Tf. 95f.: hier Stele, dort Baum (vgl. *Fairbanks* I Tf. 14, 1); die Stele nicht nachträglich zugesetzt, *Jacobsthal* 214. Stele und zwei Bäume Mon. Piot XXII Tf. 4, 6. Sträucher neben dem Tymbos *Benndorf* Tf. 24, 2. Die drei Stelen mit Beischriften ohne Gestalten, Amer. Journ. Arch. XII 1908, 428, kann man nicht als Landschaftsbild bezeichnen.

Abb. 529, 533f., 544, 549, 551 — Abb. 551f. — Abb. 532; 534 — Abb. 552, 797 — Abb. 547 — Abb. 530 — Abb. 552 — Abb. 535 — Abb. 540, 544 — Abb. 550 — Abb. 534

Darstellungen. *Riezler* 8ff. (meisterhaft besonders die Behandlung der Gestalt des Toten, 25ff.), ergänzt durch *Fairbanks* I 337ff., II 216ff., wo ein bequemer Überblick. Hier werden nur Belege für das oben Hervorgehobene gegeben. Prothesis: *Fairbanks* II 224 kennt nur 16 Beispiele; Tf. 2; 38, 2; *Pottier* Tf. 1; *Benndorf* Tf. 17, 1; 33; *Winter* E. att. Lekythos Tfl.; *Heydemann* Griech. Vb. Tf. 12, 11; Stele beigefügt *Fairbanks* Kl. XIII 9. Vgl. *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 38, Toter im Grabe wie bei der Prothesis. — Anblicken: *Fairbanks* I 235; *Riezler* Tf. 28, 31, 53; 54 blickt der Tote vor sich hin, 56 wirkt seine Haltung wie Scheu vor der Lebenden; Weiteres im folgenden. — Klage und Trauer am Grabe. Heftige gemeinsame Klage: *Riezler* Tf. 63; die Tote allein klagt: Tf. 71; gemildert 65 (keine Schlange! *Jacobsthal* 213), geht über in Trauerstimmung wie 72, wo eine Angehörige klagt. Trauer ohne Klage, abgestuft: lastend *Riezler* Tf. 90f.; *Fairbanks* II Tf. 28, 1; milder Tf. 16, 2; 25f.; 28, 2; *Riezler* Tf. 66 (Eltern und Sohn); stille Wehmut Tf. 64. — Einfaches Beieinander Tf. 62, 92 (ausdruckslos), 93 (Tote wie leidenschaftlich erregt); *Fairbanks* II Tf. 12, 15. — Toter teilnahmslos abgewendet: *Riezler* Tf. 16; unbeachtet Tf. 61, 83. — Toter wie heroisiert: *Riezler* 22f. rechts (*Fairbanks* I Tf. 12) Tf. 40; 23f.; 59; vgl. 31; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 44. — Statuen: *Riezler* Tf. 22; *Fairbanks* I Tf. 6 (*Riezler* 42ff., vgl. *Studniczka* Jahrb. XXVI 1911, 81); II Tf. 37; Bonner Studien Tf. 10. Relief: *Fairbanks* I 312, 56; 321; *Benndorf* Tf. 19, 2, 5; Anz. XIII 1898, 193. — Tote wie lebendig gewordene Statuen oder Reliefs (vgl. Heroisierte): *Riezler* Tf. 33, 75, 77f., vgl. 93, 95 (Reiter vor der Stele, vgl. die rotfigurige Lutrophoros Ath. Mitt. XVI 1891 Tf. 8); *Fairbanks* I 312, 55; *Benndorf* Tf. 24, 2; Ath. Mitt. XXXV 1910 Tf. 10 (Kampf vor der Stele); White Vases Tf. 6

§ 606 — Abb. 539 — Abb. 553 — Abb. 541, 545 — Abb. 548 — Abb. 550 — Abb. 552 — Abb. 532 — Abb. 534, 544; 533

(Hasenjagd landschaftlich mit Stele, vgl. das eigentümlich gemischte Bild *Riezler* Tf. 78, wo anscheinend zwei Tote, wie vielleicht auch 77 und gewiß Mon. Piot XII Tf. 3 f.). — Charon: *Riezler* Tf. 26 f.; 44 f., 79—82, 89; *Fairbanks* II Tf. 4; 14, 3; *v. Bienkowski* a. O. Tf. 2 (eine Tote im Nachen); White Vases Tf. 12; *Pottier* Tf. 3; Bull. hell. I 1877 Tf. 1 (Binde im Schilf, sonst raumfüllend auch ohne Stele). Ant. Denkm. I Tf. 23, 2 wird der Obol schwerlich mit Recht noch von *Furtwängler* Archiv f. Religionswiss. VIII 1905, 200, 1 erkannt; dagegen besonders *Wolters* a. O. 403; gefälscht ist er nach *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 175 auf *Fairbanks* II Tf. 31, 4 (*Riezler* 84); er scheint also überhaupt nicht vorzukommen. — Hermes allein am Grabe *Riezler* Tf. 47. — Hypnos und Thanatos (nicht Windgötter, vgl. *Löwy* N. Jahrb. XXXIII 1914, 82 f.): White V. Tf. 9, 11; *Robert* Thanatos Tf. 1 f.; *Rayet-Collignon* Céramique 231; Jahrb. X 1895 Tf. 2 (Akroter); vgl. *Riezler* Tf. 74. — Thanatos als raffender Dämon *Pottier* Mon. Piot XXII 35 ff. Tf. 2 f. — Alter Vater: *Benndorf* Tf. 21, 2; Brit. Mus. Cat. III Tf. 27; vgl. *Pottier* 125. — Vermengung häuslichen Lebens mit der Vorbereitung zum Grabbesuche: *Riezler* Tf. 50; *Fairbanks* II 17, 2 (Eros; anscheinend echt). — Über die gar nicht, nur schwer oder nicht sicher sepulkral deutbaren Bilder (§ 593) ein Überblick *Fairbanks* I 337 ff., wo zu beachten ist, daß Klasse I—III fast ganz außerhalb des sepulkralen Zusammenhanges stehen, für uns also hier außer Betracht bleiben; die frageweisen Deutungen auf Kadmos und Hektor mit Andromache sind irrig. Hier nur einzelne Hauptbeispiele (Lekythen mit Firniszeichnung): *Fairbanks* I 122 (Athena), 126 (Nike), 131 (Amazone); *Riezler* 8 (Iris) Tf. 12 f. (Demeter, Kore, Triptolemos), 14 (Amazone); *Benndorf* Tf. 27, 2 (Iris), 46, 1 (Aeneas) 3 (Krieger oder Amazone); Gr. Vm. III 29 (Pithoigia); White Vases Tf. 24 (Amazonenkampf, so nach *Fairbanks* II 116 auch seine Tf. 17, 1, Mattmalerei Kl. XI). — Rotfigurige Sepulkralbilder klassischen Stiles: Mon. VIII Tf. 5, 2; Ath. Mitt. XVI 1891, 380 f. Tf. 8; *Furtwängler* Samml. Saburoff Textkopf zu Tf. 15 (Berlin Nr. 2426); Jahrb. XXX 1915 Tf. 4; Kreis des Achillesmeisters Journ. hell. stud. XXXIV 1914 Tf. 13 f.; 'Eφ. 1893 Tf. 2 f.; Amer. Journ. Arch. X 1906 Tf. 17.

Abb. 542, 551 — Abb. 535 — Abb. 540 — Abb. 531

§ 607 Ausfuhr. Die eigentlichen Sepulkrallekythen sind ihrer Vergänglichkeit und Bestimmung gemäß gewiß nur ausnahmsweise in weitere Ferne von Attika gelangt. Die zahlreichen Fundstücke aus Sizilien gehören hauptsächlich Klasse IV, mehrere auch V an (Nr. 33, 51, 75 f.), sepulkrale Beziehung zeigen jedoch nur die Bilder von IV 2 Nr. 15 und allenfalls 3 Nr. 18 (Vorbereitung); späteres Grabbild Kl. XIII 36 (Gela). Weniger zahlreich sind die unteritalischen Funde; die Fundangabe „Lokroi" ist verdächtig, weil die Gattung früher irrig für lokrisch galt, läßt sich aber selten prüfen (Kl. V 78, White Vases Tf. 24; Kl. VII 2 Nr. 15, 42, Bibl. nat. Nr. 496 f., letzteres mit Grabbild; Kl. V 12, von *Fairbanks* I 195 f. für örtliche Nachahmung gehalten); sonstiges Unteritalisches Kl. V 32 (Suessula, *Fairbanks* II Tf. 40), 79: Bilder nicht sepulkral. Im griechischen Osten sind die Funde ganz spärlich, nur auf Rhodos sind ein paar kleine Sepulkralbilder gefunden (Kl. VIII 2 Nr. 21 f.; aus Kypros IV 1 Nr. 18, V 46, nicht sepulkral). Die große Masse stammt natürlich aus Attika, wozu man auch den ausgiebigen Fundort Eretria rechnen muß (Kleruchen), einzelnes aus der Nachbarschaft, von Salamis, Ägina, Tanagra bis Epidauros, Korinth, Rheneia, überall mit sepulkralen Bildern (z. B. Kl. VI 1 Nr. 19, X 1 Nr. 21, XI 5 Nr. 4, XIII 31). Örtliche Werkstätten sind nirgends nachgewiesen, auch in Eretria nicht; die dortigen Funde weichen jedenfalls weder technisch noch stilistisch ab. Für seine Behauptung, I 4, daß die Lekythen aus Korinth örtlich seien, gibt *Fairbanks* keine Belege; bei XI 5 Nr. 4 hebt er die attische Technik hervor. XV 25 hält er des besonderen Stiles wegen für tanagräisch; in solchen Fällen erhebt sich auch die Echtheitsfrage (s. u.). — Obiges macht keinen Anspruch auf statistische Vollständigkeit, wenn es auch über die ganz unzulänglichen Angaben bei *Fairbanks* I 4 (wo auch Kl. I—III einbezogen sind) und *Riezler* 7 hinausgeht.

Fälschungen und Ergänzungen. Die Mattmalerei kann technisch leicht nachgeahmt werden und die dem rotfigurigen Stile gegenüber freiere und oft weniger sichere Linienführung erleichtert auch die stilistische Täuschung. Auch das von *Riezler* 57, 142 angeführte Kennzeichen, die Umrahmung des Mäanders auch bei Mattmalerei mit Firnislinien, versagt leicht, da die Fälscher stets echte Lekythen, deren Bilder ganz oder großenteils verschwunden sind, benutzen. Vgl. *Furtwängler* Fälschungen 32 f.; *Riezler* 9, 16, der außer *Pottier* Tf. 2 anscheinend mit Recht auch *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 16 für falsch hält (Teilvorbild des Hermes vielleicht der Jüngling *Riezler* Tf. 73); 83 f. (dazu *Beazley* a. O. 175). Wie schauerliche Fälschungen wirken die Lekythen bei *v. Bieńkowski* a. O. 25 f., wie weitgehend ergänzt die beiden Gestalten links auf dem schönen Bilde 27 Tf. 2, beides nach ihm nur in den Abbildungen. Zum Obol vgl. o., Charon. Feineres ist natürlich nur am Originale zu beurteilen und auch dort können Zweifel bleiben (z. B. *Fairbanks* I 208 f.; vgl. II 261 f. VIII 1 Nr. 2 a).

e: Der freie Idealstil der perikleischen Zeit

§ 608 Von der perikleischen Zeit war in den vorigen Abschnitten schon oft die Rede, und zwar nicht nur im Überblick und jeweils da, wo der Zusammenhang uns über die Grenze der kimonischen Zeit herabführte; wir haben vielmehr den vollsten Ausdruck des Geistes dieser unvergleichlichen Zeit in der Vasenmalerei bereits vorweggenommen: die weißen Lekythen. Diese einzigartige Sondergattung der attischen Keramik hat ihr eigentliches Wesen erst um die Wende der kimonischen und der perikleischen Zeit gefunden. So Bedeutendes schon ihre Anfänge enthalten, erst jetzt vereinten sich reinste Schönheit und reinster Aus-

Abb. 532 ff.

druck zu Werken von ähnlichem Stimmungsgehalte wie das Orpheusrelief. Die edle Einfalt und stille Größe der besten Lekythen dieser Zeit braucht keinen Vergleich zu scheuen: sie sind in ihrer Weise, auf ihrer von Natur bescheidenen Stufe, den Werken der großen Kunst ebenbürtig. Ihre in der Aufgabe ebenso wie in der Einfachheit ihrer technischen Mittel begründete Sonderstellung scheint sie sogar, wenn nicht alle Anzeichen trügen, dazu befähigt zu haben, den Geist der perikleischen Zeit reiner und länger als der rotfigurige Stil, ja selbst als die große Kunst zu bewahren. Während die phidiasische Schule sich in der schon in den Parthenongiebeln einsetzenden rauschenden Bewegung auslebte, während selbst ihr wunderbarer Stil sich allmählich der Manier näherte, der die rotfigurige Vasenmalerei des Meidiaskreises rettungslos verfiel, liegt über den Bildern der weißen Lekythen immer noch die stille Stimmung, die edle Gehaltenheit des Parthenonfrieses. Denn was nicht mehr der rechte Ausdruck für die künstlerische Verklärung des Lebens einer neuen Zeit war, erschien noch lange als die gegebene Form für die Verklärung des Todes — bis auch dort ein stärkerer Ausdruck menschlichen Leidens sich durchsetzte oder die Form ihr inneres Leben verlor. Abb. 551 f.

Mit der wunderbaren Eigenart der weißen Lekythen vermag die rotfigurige Vasenmalerei der perikleischen Zeit sich nicht zu vergleichen. Gewiß zeigt auch sie den naturnahen Idealstil, die freie und edle Menschlichkeit der Parthenonskulpturen, die volle Harmonie der beiden im frühklassischen Stil oft noch getrennten Elemente Wahrheit und Schönheit, nimmt sie Teil an der allgemeinen Lösung der letzten Gebundenheit, auf welcher die Härten und Ungleichmäßigkeiten des frühklassischen Stiles beruhen, und vollendet die Schönheit der Motive, den Schwung der Linien. Aber so viel Schönes und Edles sie enthält, so bedeutend einzelne Bilder sind, im ganzen ist ihr Kennzeichen doch die Bescheidung des Handwerks, wenn auch eines ungemein hochstehenden Handwerks, neben der großen Kunst, der sie nicht mehr unmittelbar folgen konnte wie die archaische, noch auch folgen wollte wie die frühklassische Vasenmalerei in ihren oberen Schichten. Wir finden keine Künstlerpersönlichkeiten von der Stärke und Eigenart des Pferdemeisters oder des Sotadesmalers mehr, keine so deutliche Scheidung der einzelnen Richtungen wie im frühklassischen Stile. Kann man diesen mit einer Ellipse vergleichen, in deren Brennpunkten die beiden genannten Meister stehen, so gleicht der rotfigurige Stil der perikleischen Zeit eher einem Kreis, in dessen Mittelpunkte die große Kunst steht. Deren Licht strahlt auch die rotfigurige Vasenmalerei wieder, aber ein Abglanz ist kein eigenes Licht und er ist nicht so rein wie der, den die Lekythenmalerei verbreitet; die Meister wußten besser als die Stürmer und Dränger der kimonischen Zeit, welche Grenzen ihnen Technik und dekorative Aufgabe zogen.

Es ist kein Zufall, daß nur schwache Fäden von den großmeisterlich gesinnten Malern der frühklassischen Zeit in die perikleische herabführen, dagegen jene Gruppe bescheidnerer, mehr handwerklich gerichteter Meister vielfach aus der einen Epoche in die andere überleitet: der Achillesmeister, der Villa-Giulia-Meister, Polygnotos u. a., deren Kreisen auch manches bedeutende Bild von geringem Umfang entstammt. Der blinde Thamyras, Aktaion, Orpheus, Musaios, Sappho sind Beispiele dieser Gattung, die zu den großen Monumentalbildern des frühklassischen Stiles in einem ähnlichen Verhältnis stehen wie Tafelbilder zu den Wandgemälden des mikonisch-polygnotischen Kreises. Ausdruck und Stimmung entwickelte sich bei ihnen ähnlich wie bei den weißen Lekythen: die perikleische Zeit erfüllte, was die kimonische versprach. Daß die Grenze dabei nicht scharf ist, versteht sich; so kann man z. B. schwanken, ob jenes im Überblick gewürdigte Bild von Polyneikes und Eriphyle spätkimonisch oder frühperikleisch ist. Für jenes könnte die noch etwas herbe Formgebung, für dies die wunderbare Verbindung von Stärke und Feinheit des mit den einfachsten Mitteln erreichten geistigen Ausdruckes sprechen. Allein was liegt an der Epochengrenze? Wir sehen hier klassische Größe und Einfachheit mit dem herben Reiz der eben erschlossenen Blüte; es ist gleichgültig, ob sie etwas früher oder später aufgebrochen ist. Dagegen stehen jene an Stimmung und Ausdruck so starken Musikbilder, Orpheus und Musaios, in jeder Hinsicht unverkennbar auf dem Boden der perikleischen Keramik: Haltung und Linienzug sind ganz gelöst, die Körper runden sich auch bei dem Orpheusmeister, dessen Zeichenkunst sich kaum über den Durchschnitt

§ 609
Abb. 516, 519—524
Abb. 512, 515, 554 f.
Gr. Vm. Tf. 66
Abb. 554 f.

erhebt, und beiden Bildern ist eine gewisse Leichtigkeit, ja Flüchtigkeit der Zeichnung gemeinsam.

Dies ist eines jener Zeichen des Verzichtes auf den Wettbewerb mit der großen Kunst: wie sollten die Maler, die die wunderbare Feinheit der Modellierung an Werken wie dem Parthenonfries und gewiß auch ähnliche Bestrebungen in der großen Malerei vor Augen hatten, nicht bescheiden werden angesichts der Beschränktheit ihrer Mittel? Beschränkt waren ja auch die Lekythenmaler, aber ihnen stand der Ausdruck reiner Linearzeichnung und die freie Beweglichkeit des Pinsels zur Verfügung; die Fläche forderte von ihnen keine Durchbildung, die Technik hemmte ihre Zeichnung nirgends. Die Meister des rotfigurigen Stiles dagegen mußten sich sagen, daß nicht mehr die Zeit für monumentale Abb. 392 Liniengebilde wie die Antaiosgruppe des Euphronios war; scheint dies doch schon der Abb. 501, 504 Pferdemeister gerade bei seinen großartigsten Bildern empfunden zu haben. So kommt es, daß die großen Bilder der perikleischen Zeit vielfach mit leichterem, oft nur andeutendem Striche gezeichnet sind als die kleinen: die Maler waren klug genug, den Beschauer nur an das zu erinnern, was er aus der großen Kunst kannte, nicht gleiches bieten zu Abb. 556, 558 wollen. Dies ist das Verhältnis jener Stamnoi mit der Abschiedsspende oder des Anodosbildes auf dem Krater del Vasto zum Parthenonfries und zum eleusinischen Relief, so Abb. 557 ist jenes wundervolle Bild der Aphrodite, die Phaons Kahn besteigt, gezeichnet. Aber es gibt auch eine andere Form der Andeutung in der Darstellung selbst. So sind auf Abb. 559 dem Skyphos mit dem Freiermorde die alten Mittel des Auszuges aus einem größeren Bild und der Verteilung eines Bildes auf beide Seiten eines Gefäßes mit neuer Kunst angewendet: der natürliche Abstand zwischen dem bogenschießenden Odysseus und den Freiern macht uns die Zerlegung selbst einer so erregten Szene erträglich und das trennende Henkelornament schafft jenes schwebende Gleichgewicht von Darstellung und Verzierung, das den Reiz so vieler vorzüglicher Vasenbilder erhöht.

§ 610 Damit berühren wir das schon im Überblick behandelte d e k o r a t i v e M o m e n t, dessen richtige Bewertung den handwerklich bescheidenen Meistern leichter wurde als den Stürmern und Drängern der kimonischen Zeit. Es ist sehr bezeichnend, wie sie sich zu deren landschaftlicher, „polygnotischer" Kompositionsweise stellten. Sie lehnten sie nicht ab, aber sie bildeten sie in ihrem Sinn um, indem sie die räumlich gedachte Anordnung Abb. 560, vgl. 575, 579, 581, 584 f., 590, 593—595 zu einer nur noch andeutend landschaftlichen Verteilung der Gestalten auf der Fläche machten. Daneben finden sich andere Andeutungen des Raumes, die sich im gleichen Rahmen halten wie die Plastik im Ostgiebel des Parthenon, und architektonische Räume wurden weiterhin in der gleichen lockeren dekorativen Reihung von Gestalten und Elementen angedeutet wie im frühklassischen Stile besonders in der kleinmeisterlichen Richtung. Ansätze zu malerischer Behandlung größerer Geländestücke sind in rotfiguriger und weißgrundiger Technik gleich selten. Daß die dekorative Absicht in den jetzt immer flüchtiger hingeworfenen Mantelfiguren der Rückseiten, und bisweilen nicht nur in diesen, zu handwerklicher Massenarbeit führte, ist eine ebenso natürliche Begleiterscheinung wie der spätschwarzfigurige Schmierstil. Die dekorativ so wirksame Parataxe ruhiger Gestalten wurzelt aber nicht nur im Handwerk, sondern auch in der großen Kunst, deren verfeinerte Mittel ihr erlaubten, auch die ruhige Zuständlichkeit ohne besonderen Stimmungsgehalt Abb. 563 künstlerisch zu beleben. In diesem Sinne ist die Kodrosschale nicht mehr und nicht weniger dekorativ als große Teile des Ostfrieses des Parthenon, das Pandora-Relief an der Basis der Athena Parthenos, die Doryphorosgruppe am sidonischen Satrapensarkophag und manches schöne Weihrelief. Solchen Bildern ein lebendiges E t h o s zu verleihen, ist freilich schwer und konnte den Vasenmalern nicht immer soweit gelingen wie auf der Kodrosschale und auf jenen Stamnoi. Und die Gefahr lag nicht nur auf dieser Seite; schon im Überblick ist darauf hingewiesen, wie unglücklich das Ethos am falschen Orte wirkt. Wenn Theseus und die Unholde einander in stiller Sammlung mit feierlichem Ernst in die Augen blicken, womöglich beim Kampfe selbst, wenn auf frühen unter- Abb. 796 italischen Vasen die Kentaurenköpfe edler geformt sind als die edelsten Kentaurentypen am Parthenon und mitten im Kampfe dreinschauen wie die Athener des Frieses, so verrät sich der Banause, dem die Mittel des hohen Stiles zu hoch waren. Allein so starke Mißgriffe sind selten; im ganzen ist das Gefühl für das rechte Maaß bei den Vasen-

malern der perikleischen Zeit in jeder Hinsicht stark genug; wieviel das bedeutet, zeigt der Vergleich mit dem reichen Stile, wo dieses Feingefühl sich immer mehr verlor.

In diesem Zusammenhange bedarf es kaum noch des Hinweises darauf, daß die Individualisierung ganz hinter der idealen Typik zurücktrat. Wo Kresilas sogar im Bildnis „edle Männer noch edler formte", war in der Vasenmalerei erst recht kein Raum mehr für Charakterköpfe und naturalistische Studien wie im frühklassischen Stil. Entfernte sich schon (Abb. 495 f. (449, 471)) dieser stark von der naiven Drastik des Archaismus, so wollten unsere Meister vollends nichts mehr davon wissen; sie verstanden auch ihre Unholde mit feineren Mitteln zu kennzeichnen. Auch auf den weißen Lekythen veredelte sich ja der anfangs oft derb individualisierte Typus des Charon rasch. (Abb. 542, 551) Höchst lehrreich ist der Vergleich eines Greisenkopfes dieser Zeit mit archaischen Greisen. Diese sind teils von typischer Schönheit, teils drastisch charakterisiert, am ausdrucksvollsten der Jammergreis des Euphronios. (Abb. 401) Im frühklassischen Stile finden wir wieder glänzende Naturstudien, eine vielleicht von der Hand des Pistoxenosmalers, andere beim Eosmeister. (Abb. 449) Der erwähnte Kopf aus perikleischer Zeit zeigt eine leichte, hauptsächlich der Altersangabe dienende Individualisierung und dazu eine königliche Alterswürde: der klassische Gegensatz zu dem Jammergreise des Euphronios, der doch auch ein König ist. Für gewöhnlich freilich kennzeichnen auf den rotfigurigen Vasen so gut wie auf den weißen Lekythen höchstens die weißen Haare und allenfalls noch ein paar Stirnfurchen (Abb. 558) den Greis.

(§ 611) Wir kommen endlich zu dem, worin der klassische rotfigurige Stil nicht nur in perikleischer Zeit sein Eigenstes gegeben hat, woran er sich schadlos hielt für das, was ihm in seinem Verhältnis zur großen Kunst versagt blieb: der Welt des Kleinen und Feinen, der Frauen und Kinder, die unmerklich immer mehr verschmolz mit der Welt der Aphrodite und des Dionysos. Was darüber im Überblick gesagt ist, soll hier nicht wiederholt werden, wohl aber bedarf es einer genaueren Umschreibung des Anteils, den die perikleische Zeit daran hat, und der besonderen Stellung, die ihre Werke auf diesem Gebiet einnehmen. Wie bei den weißen Lekythen liegen auch hier die Anfänge in der kimonischen Zeit, deren kleinmeisterliche Richtung wir näher betrachtet haben, und wieder fragt es sich bisweilen, was noch jenseits und was schon diesseits der Epochengrenze steht. Ja selbst die köstlichsten Werke jener Richtung, die Schälchen des Sotadesmalers, die künstlerisch an der Schwelle (Abb. 526 ff.) der perikleischen Zeit stehen, haben vielleicht tatsächlich diese Schwelle schon überschritten. Aber das beirrt uns nicht; uns ist die künstlerische Epoche wichtiger als die zeitliche, und die Sotadesschälchen tragen, so einzigartig sie sind, doch deutlich das Gepräge des frühklassischen Stiles. In rotfiguriger Technik ist jener Astragal mit dem schwebenden Mädchenchor ebenso typisch kimonisch, (Gr. Vm. Tf. 136; 57, 3) wie die köstlichen Werke des Eretriameisters perikleisch (Abb. 560 f.) sind. Reinste Schönheit, vollendete Charis, auch im kleinsten Maaßstabe doch alles groß gesehen und geformt und dabei das anmutig vegetative Leben der griechischen Mädchen und Frauen ebenso wahr wie schlicht und groß empfunden: das ist perikleische Kunst, neben der zwar der knospenhafte Reiz der kimonischen sich behauptet, aber das süße Spiel des reichen Stiles der Folgezeit dem Empfinden ebenso rasch zuwider wird wie seine oft manieristisch (Abb. 593—595) überfeinerte Zeichnung und der überhandnehmende Goldschmuck dem Auge.

Im Maaßhalten auch in der Feinheit der Zeichnung bewährt sich der künstlerische Sinn der Zeit ebenso deutlich wie in dem Verzicht auf den Wettbewerb mit der großen Kunst; denn die kleinen und oft genug auch mittelgroße Bilder pflegen nicht leicht andeutend, sondern mit aller Sorgfalt gezeichnet zu sein, sofern die Maler es mit ihrer Arbeit ernst nahmen. Aber sie kannten die Grenzen der rotfigurigen Technik und wußten, daß die Relieflinie erstarrt, wenn man sie handhabt wie Sotades seine flüssigen, malerisch abgetönten Pinsellinien, daß die klassische Formensprache andere Forderungen als die archaische stellte, wenn die Linie lebendig und voller Ausdruck bleiben sollte. Nirgends ist das so deutlich wie am Gewand und besonders am Chiton, der die zeichnerische Tonart so vieler Frauenbilder bestimmt. Sein feines Geriesel, das nicht nur an den Tauschwestern ein wunderbares Marmorleben führt, sondern auch einzelne Nereiden von Xanthos noch schleierfein umfließt, ist im Meidiasstil halb ornamental erstarrt und die weichen Falten der Wollstoffe neigen dort zu peinlicher Verschnörkelung. (Abb. 592—595) Anders in perikleischer Zeit: die Linien (Abb. 560—562) bewegen sich leicht und frei, im kleinen Maaßstab ohne Scheu vor Vereinfachung, die allein

vor Kleinlichkeit bewahren kann, und in unbefangener Übernahme erprobter älterer Ausdrucksmittel der rotfigurigen Technik wie des Durchscheinens der Körperform und der Oberflächenlinien zumal auf der weiblichen Brust. Bei dem Mädchen des Sotades, das durch seine besondere Technik neben, nicht in der Entwicklung des rotfigurigen Stiles steht, wurde bereits eine archaische schwebende Nike verglichen, die auch hier als Vertreterin des archaischen Gewandstiles gelten mag: ein prachtvoll klares Gebilde sicher geführter starker Linien, deren einfacher, regelmäßiger Zug der Formensprache des Archaismus ebenso gerecht wird wie der technischen Eigenart der Relieflinie. Bei Meidias ist die Kraft der Über- Abb. 593 f. feinerung gewichen, die virtuose Technik Selbstzweck geworden, und ihre Ausdrucksweise schematisiert die Formensprache der Zeit zur ornamentalen Manier. Damit vergleiche man den perikleischen Gewandstil in Beispielen wie dem Bologneser Krater mit der Dreifuß- Abb. 560, 562 weihung oder dem Aryballos Saburoff: zwischen archaischer Stilisierung und nachklassischer Manier die volle und doch maaßvoll gebrauchte Freiheit, das gleiche Fließen und Stauen der Stoffe wie am Parthenon, natürlich, linienschön und monumental.

§ 612 Die Fähigkeit, auch dem Kleinen und Anmutigen Größe zu verleihen, gestattete den Malern, solche Vorwürfe auch im großen Maaßstabe zu behandeln; berühren sich doch selbst die Tauschwestern im Parthenongiebel in ihrer wohligen Ruhe unmittelbar mit den Abb. 561 Adoniazusen auf dem Epinetron von Eretria. So sehen wir auf einem Stamnos drei Mäd- Abb. 564 chen am Waschbecken, ein in der leichten Art so vieler großer Bilder mit raschen, aber im künstlerisch Wesentlichen treffsicheren Strichen hingesetztes Bild. Die weibliche Eigenart der kräftigen schlanken Mädchenkörper ist voll erfaßt, obwohl der männliche Grundtypus, wie auch in der großen Kunst der Mitte des Jahrhunderts, noch leicht durchklingt; an der schwierigsten Stelle, den Hüften in Vorderansicht, hat der Maler das Waschbecken vorgeschoben. Dies Mädchen ist künstlerisch von ebenso knospenhaftem Reize wie gegenständlich. Die ungleiche Belastung der köstlich schlanken Beine läßt die rhythmische Verschiebung im Körper bis zum Kopfe fühlen. Dessen Vorderansicht läßt auch in der ohne Angabe der Flügel gezeichneten Nase kaum noch Härten spüren, weil die andeutende Zeichenweise den Blick nicht haften läßt. Der Augenaufschlag, das Grübchen im Kinn, das vom Ölstifte wie gegen das Licht gehobene goldschimmernde Haar, das teilweise auf die Schultern herabfließt und sich in dem leichten Schweben des Armes mit dem Alabastron fortsetzt, vollenden den Eindruck anmutiger Mädchenhaftigkeit. Auch die Zeichnung der Brüste stört ihn nicht, wenn sie auch noch etwas weit nach rechts und links ausweichen; aber es ist darin doch keine Unnatur mehr; man wird höchstens leicht an die Aufsicht im Liegen erinnert. Bei den anderen Mädchen ist das Vorbeugen beim Waschen und das straffe Aufrichten beim Ballen des Gewandes fein beobachtet und einander gegenübergestellt; die erste blickt auf und ihr Blick trifft sich mit dem der anderen wie so oft in dieser Zeit. Die drei Gestalten sind mit unauffälliger Kunst lose zusammengefügt und mit künstlerischer Freiheit hat der Maler das Becken auf seinem Untersatze verschoben, um die mittlere dahinter stehen zu lassen und doch nicht häßlich zu verdecken. Man denkt bei diesem Bild unwillkürlich Gr. Vm. Tf. 63 Abb. 394 an den Hetärenpsykter des Euphronios. Welch ein Gegensatz zweier Epochen! Der Abstand ist menschlich ebenso groß wie künstlerisch.

Dem schlichten Stimmungsbild aus dem Alltagsleben stellen wir ein anderes gegenüber, Abb. 580 das den feierlichen Ernst des großen Tages im Mädchenleben zeigt. Auf dem Fries einer Pyxis ist die Heimführung der Braut dargestellt. Das Kernstück finden wir genau so z. B. auf einer etwas älteren weißgrundigen Pyxis: der Bräutigam zieht die Braut umblickend am Handgelenke nach sich, χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ, das Zeichen der Besitzergreifung. Dort blickt ihr zwar die neue Herdgöttin entgegen, die alte nach, aber zu rechter Stimmung kommt es nicht; das rasche Schreiten von Flötenspieler und Fackelträgerinnen beherrscht den Eindruck. Ganz anders hier: vor der Haustür harren die Schwiegereltern und vor ihnen stehen die häuslichen Götter Apollon und Artemis, die Köpfe in ernster Freundlichkeit der Braut zugeneigt. Der Bräutigam allein schreitet kräftig aus und blickt zu der zögernden Braut um. Wir fühlen: wie mit der Hand, ergreift er mit diesem Blicke Besitz von ihr, die unter dem Bann des dreifachen Blickes stockt und in all ihrem feierlich reichen Brautschmucke bang vor dem letzten, entscheidenden Schritt in ihr neues Leben vor sich hinsieht. Aber sanft drängend berühren die Hände der Mutter sie, sie wird gehen und wir empfinden,

daß die Götter ihr freundlich bleiben werden. Wie einfach ist das alles ausgedrückt, wie schlicht und stark sind die Gegensätze von Schreiten und Zögern, von innerem Bangen und festlichem Schmucke, dessen Wirkung die schlichte Tracht der Mutter noch erhöht. Reine Menschlichkeit, die die Götter mit umschließt, andeutende Beschränkung auf die Hauptzüge, zurückhaltende Einfachheit der Zeichnung — das ist der Geist des Parthenonfrieses in angemessener Weise übertragen auf das bescheidene Gebrauchsgerät. Die Athenerin, der es diente, verlangte nicht das höhere Alter der Mütter gekennzeichnet zu sehen; sie wußte, wer hier Mutter, wer Tochter war, und der große Euphemismus des Idealstiles war ihr selbstverständlich.

Typisch, nicht individuell ist denn auch der Zug im Seelenleben der Braut, den uns dieses und ähnliche Bilder zeigen; ja die gute Sitte verlangte geradezu jenes Zögern des Mädchens, einerlei ob sie so empfand oder nicht. Und von den stärksten Regungen der weiblichen Seele, der Liebe zu Mann und Kindern, verraten uns die Maler vollends nichts. Eher taucht selbst in dieser Zeit noch einmal ein Bild derbsten Hetärengenusses auf, als daß uns das Gemütsleben der Familie enthüllt würde. Nur an der Bahre und am Grab, auf den weißen Lekythen und wenigen rotfigurigen Sepulkralgefäßen, tritt die attische Frau bisweilen in heftiger Klage aus sich heraus; aber auch das ist ja uralte, noch heut erhaltene Typik und es hat einen tiefen Sinn, wenn Lukian die Totenklage ein Drama nennt. Das häusliche Leben der attischen Frau aber steht auch auf den Vasen unter dem Zeichen des Wortes, daß die beste Frau die sei, von der am wenigsten gesprochen werde: sie erscheint in so hohem Maaß als anmutig vegetatives Gattungswesen, daß nicht einmal die Mutterschaft hervortritt. Kinder sind im Frauengemache so selten wie Eroten häufig und man hat kaum je das Gefühl, daß die Eroten idealisierte Kinder seien. Jenes reizende kleine Stimmungsbild auf einem Schälchen des Sotadestypus, das aus seinem Stühlchen zur Mutter verlangende Kind, das der frühperikleischen Zeit so gut wie der spätkimonischen angehören kann, ist eine Ausnahme; und auch auf dem Lebes gamikos, wo die Anspielung auf den erhofften Kindersegen so nahe lag, findet sich nur sehr selten ein Beieinander der Ehegatten mit einem kleinen Kinde — ganz schlicht, ohne tieferen Ausdruck. Ein paarmal sehen wir den Gatten fortgehen und sich dabei wohl auch in der Tür umwenden; das ist das Äußerste an Ausdruck, aber es ist bezeichnend, daß der Mann geht: das Leben im attischen Frauengemach ist kein Eheleben in unserem Sinne. Selbst die weißen Lekythen zeigen uns gewöhnlich nur allgemeine Familienbande, die ja noch heute bei den Griechen meist stärker sind als die individuellen; aber auf ihnen ergibt sich doch bisweilen ein Bild von besonders innigem Ausdruck. In einem Elternpaare, das bekümmert auf seinen tief traurig zum Grabe schreitenden Knaben niederblickt, empfinden wir das Ewigmenschliche ganz individuell. Hier hat der Tod die Bande des Gefühlsausdruckes gelöst; die Bilder des Lebens auf den rotfigurigen Vasen zeigen nichts Ähnliches.

§ 613

Abb. 768

So sehen wir denn immer wieder Körperpflege und Schmuck, ein wenig Handarbeit und manches reizvolle Spiel von der Schaukel bis herauf zur Musik, und die Eroten helfen, spielen wohl auch mit, kränzen die Siegerin. Aber eins bringt doch eine stärkere Bewegung in das Frauenleben: der Kultus, und zwar bezeichnenderweise besonders fremder orgiastischer Kultus, der alte des Dionysos und der damals neue des Adonis. Das Dionysische war in Kunst und Phantasie schon so eingewurzelt, daß sich die Grenzen kultlichen Schwärmens und des göttlichen Thiasos selbst leicht verwischen: die Wirklichkeit des Glaubens wird zur bildlichen Wirklichkeit; tun doch jetzt selbst Satyrn sittsam wie die Erotenknaben schönen Mädchen und Frauen festlichen Dienst. Bei Adonis fand eine solche Vermengung jetzt und auch weiterhin kaum statt; das Interesse an dem neuen Kultus als solchem überwog. Das Pflanzen der Adonisgärtlein in Gefäßen und Scherben, das Weihrauchopfer, die Iynx als Vogel oder als surrendes Rädchen, die Verkleidung der Frauen als Aphrodite, der Aufstieg mit der Leiter aufs Dach, das alles interessierte die Maler als neu und fremdartig und dies Interesse klingt ja noch bei dem Komiker Aristophanes nach. Namen von Göttinnen, Nymphen, Nereiden, Musen, Heroinen schrieben die Maler freilich wie überall, so auch hier nach Laune bei und schließlich wurde das Ringen von Peleus und Thetis zum Symbole der irdischen Hochzeit und die Töchter des Nereus halten nicht nur Delphine sondern auch Häschen in der Hand. Von

Abb. 561, 564, 569

Abb. 567
Gr. Vm. Tf. 125

Abb. 561

Abb. 561

Nereus ist nur noch ein Schritt zu Tyndareos, der auf der Schale des Xenotimos mit seinen Töchtern das Wunder der Helenaeis bestaunt, und nur eine Gedankenverbindung hat dem Maler eingegeben, dem reisigen Athener im attischen Lehnstuhle den Namen Peirithoos beizuschreiben. So verschlingen sich Leben, Glaube und Sage immer neu.

§ 614 Eine Gruppe von Bildern, die man wohl mit Recht dem gleichen Maler, dem „Eretriameister", zuschreibt, bietet ebenso schöne wie mannigfache Beispiele der kleinmeisterlichen Behandlung solcher Vorwürfe. Noch am strengsten und gehaltensten ist eine Pyxis, (Gr. Vm. Tf. 57, 3) die ebenso wie das Epinetron von Eretria die Vorbereitung des Adonisfestes zeigt. Die hochzeitlichen Gefäße, Lutrophoros und Lebes, in welchen die Reiser der Adonisgärtlein sprießen, sind schon an die Tür gerückt und die Frauen vollenden ihre Toilette. Zwei haben noch aufgelöstes Haar, von dem sich das Gesicht abhebt, ein damals öfters, auch bei Tänzerinnen und auf weißen Lekythen begegnendes Motiv; die eine läßt das Iynxrädchen surren. Am reizvollsten erfaßt ist die Gruppe der Kymothea, der eine ganz kleine (Abb. 561) Dienerin die Sandale bindet. Auf dem Epinetron ist die Schmiegsamkeit, die lässige Anmut und die Gruppenbildung erheblich gesteigert und die Zeichnung bewegter geworden; ja das Umlegen des Mantels im Umblicken, das formal das Motiv der Aphrodite Kallipygos vorwegnimmt, ist schon nicht mehr so unbewußt wie etwa das wohlige Strecken der Hebe Diadumene im Aphroditebilde; das schöne Motiv hat etwas Absichtliches. Vollends statuarisch wirkt die an der Kline lehnende Alkestis; aber sie soll offenbar auf dem schon vor die Tür gerückten Lager die Aphrodite spielen und erinnert daher sinnvoll an ein bekanntes Bild der Göttin, das gleichsam die statuarische Form der liegenden Tauschwester darstellt. Dennoch wirkt sie nicht vereinzelt, sondern fügt sich zuschauend der Gruppe zweier mit dem Iynxvogel spielender Gefährtinnen an; so steht sie zwischen der Statue und der Tauschwester, deren wohlige Ruhe sie spiegelt.

Ist schon hier die auf der Pyxis in den Gestalten noch vielfach wirksame Senkrechte geflissentlich vermieden und alles einem in weichem Schwunge fließenden Rhythmos untergeordnet, (Abb. 560) so zeigt das Thiasosbild auf dem Aryballos Saburoff vollends ein wohliges Lehnen, Sitzen und Liegen in andeutend räumlicher Anordnung über die Fläche hin; der Naia, die vom Schwärmen ermattet in die Arme der Nymphe sinkt, lösen sich vollends die Glieder; auch Phanope scheint nicht weit davon. Das Faltenspiel ist hier auch noch etwas bewegter als auf dem Epinetron; wir spüren die Wirkung des Gewandstiles der Tauschwestern. Ein Zeichen der Zeit ist auch die elegante Streckung des Ausfallmotives bei Peleus im Thetisbilde des Epinetron, dessen heftige Bewegung die Ruhe der anderen Bilder ergänzt; auch hier alles flüssig und voll Schwung und in dem Nereus schon ein klein wenig Pose. Hier und auf dem Aryballos sind Keime des Meidiasstiles nicht zu verkennen; der Weg zum Amazonenaryballos von Cumae ist auch nicht mehr weit; mit ihm teilt der Aryballos Saburoff auch die wiederholte Schrägansicht des Kopfes. Dem gegenüber ist es lehrreich zu bemerken, wie streng die plastische Frauenprotome des Epinetron noch ist; die Tonform war in der Werkstatt wohl schon manches Jahr im Gebrauch. Auf der Stilstufe des Aryballos steht der erwähnte, in der Zeichnung etwas abweichende Nereidennapf und die weniger feine Schale des Xenotimos. Erheblich strenger ist der kleine Kantharos des Epigenes, dessen repräsentative Heldenversammlung an die größere Kodrosschale erinnert; in der Form gleicht er dem Kantharos des Sotades.

Die Größe und Vornehmheit des Zeitstiles verleugnen auch Bilder reinen Spieles so (Abb. 629) wenig wie die Knöchelspielerinnen des Alexandros, jene herkulanische Marmorkopie eines Tafelbildes. Auf der Kalpis, dem typischen Gefäße weiblicher Lastarbeit, ist jetzt nicht mehr die Darstellung dieser Arbeit selbst wie in den alten Brunnenbildern oder ihr (Abb. 569) mythisches Vorbild Polyxena beliebt, sondern heiteres Spiel: Schaukel, Wippe, Morra und ähnliches. Dagegen ist die Frau, die im Bild einer Oinochoe Kottabos spielt, gewiß eine Hetäre, so sittsam sie erscheint. Hier hat der Maler die oben stark zurückweichende Fläche des Bildfeldes zu einer räumlicheren Darstellung als gewöhnlich benutzt: was sonst doch mehr leere Fläche als Luftraum über den Gestalten ist, wird hier zum Raume, weil das gewöhnlich aus Raumnot fortgelassene oder verkürzte Kottabosgestell hineinragt. Das Hochblicken des sittsam dabeistehenden Schenkknaben und die durch Neigung und Wendung belebte Vorderansicht der Hetäre verstärken den Eindruck. Auf diesen Kannen be-

ginnen auch die Knabenbilder, die bald zu den im reichen Stile so häufigen Choenkännchen der kleinen Knäblein für das Anthesterienfest führten; zunächst sind es größere Knaben bei allerhand Spielen. Abb. 588 f.

Einem anderen Brauche des Anthesterienfestes, den Aiora, gilt wahrscheinlich ein stattlicher Skyphos, der uns zu Größerem überleitet: zu anderen Skyphoi mit bedeutenden Bildern und zu dem weiten Gebiete des Dionysischen. Die Skyphoi zeigen nicht mehr viele Gestalten rundum, sondern nur wenige zwischen den reichen Henkelornamenten. Reizend beobachtet ist der Backfisch, den ein Satyr schaukelt: Haar und Gewand wehen scharf zurück, sie hält sich tüchtig fest und die „zusammengepreßten Beinchen stechen keck in die Luft". In der Beischrift εἶα ὦ εἶα ist uns der Begleitruf des Schaukelspieles erhalten. Den Satyr hatte der Maler erst nachstoßend entworfen, dann geändert: er ist schon zum Auffangen zurückgewichen. Diese ruhige Haltung verstärkt die Wirkung der Schaukelbewegung und paßt zu dem Ernste des festlich-sittsamen Dämons. Noch festlicher geschmückt, aber doch noch ein wenig komisch mit gebogenen Knien wie ein etwas täppischer Sklave aufgefaßt ist der andere Satyr, der einen Sonnenschirm über einer ernst vor sich hinblickenden Dame hält: doch wohl im langsam schreitenden Festzuge gedacht, wie die Metökinnen den Bürgerinnen im Panathenäenzuge die Schirme hielten. Daß dem Satyr sein altes Wesen noch in den Gliedern zu zucken scheint, paßt zu der frühen Stilstufe der Bilder. Es bricht auch später noch in mehr oder minder veredelter Form durch, aber zunächst ergriff das Ethos mit dem ganzen Gefolge des Gottes auch ihn, den einst so ungebärdigen Waldteufel. § 615 Abb. 567 Gr. Vm. Tf. 125 Abb. 565

Wirklich ist kaum etwas bezeichnender für die Gewalt der perikleischen Stimmungskunst, die wie Orpheus jede Wildheit bändigt, als die Behandlung des dionysischen Kreises in dieser Zeit. Ein Beispiel haben wir bereits im Aryballos Saburoff kennengelernt: der Thiasos ruht fast ganz um seinen Herren und die letzte Tänzerin wird bald zu den anderen niedersinken und wohlig lagern. Frühperikleisch dürfte ein Thiasosbild des in der kimonischen Zeit wurzelnden Villa-Giulia-Meisters sein: der Thiasos zieht langsam wie eine stimmungsvolle Prozession dahin, Mänade, Satyrknabe, -mann und -greis hat das gleiche Ethos ergriffen. Dies ist nun freilich das matte Werk eines entschiedenen Akademikers, aber er folgte doch nur in seiner Weise der allgemeinen Strömung. Überblickt man die zahlreichen Bilder eines besonderen attischen Dionysoskultus, so ist das Adagio der perikleischen Zeit unverkennbar; sie bietet nichts, was dem großartigen Mänadenschwärmen des Hieron oder dem rauschend bewegten Zug und Tanz auf dem Neapler Stamnos des reichen Stiles vergleichbar wäre. Dort erst, zur Zeit des großen Krieges, flammt das in den Parthenongiebeln entfachte Feuer wieder hell auf, wenn der Schönheitsrhythmos der Spätzeit auch nicht mehr die ungebrochene Ausdruckskraft wie bei Brygos oder Hieron besitzt. Abb. 560 Abb. 438, 582 Gr. Vm. Tf. 36 f.

Stärker bewegt sind einzelne Bilder der Rückführung des Hephaistos, doch ist auch dort von Leidenschaft keine Rede; die edle Gehaltenheit streift vielmehr hie und da an Mißbrauch des Ethos und der Ausdruck leidet. Dies gilt noch kaum von einem Bilde knappster Fassung: voran zieht ein rechter stülpnasiger Satyr mit der Leier munter dahin, dann folgt Dionysos, der in raschem Schreiten umgewendet einen scharfen Blick auf Hephaistos wirft. Dieser erscheint als edler wohlgepflegter Jüngling, in dessen Hand die Zange mit dem glühenden Eisen wenig paßt; er galoppiert still in vornehm lässiger Haltung, die nichts von Trunkenheit verrät, auf einem schönen Maultier dahin, dessen Auge wie in ernstem Einverständnis auf Dionysos blickt. Das sind etwas viel Anklänge an die Reiter des Parthenonfrieses und es paßt schlecht zu diesem seelenvollen Maultier, daß es nach alter Weise ithyphallisch ist — wenn auch nicht mehr so kräftig wie früher. Allzu seelenvoll blicken auch die Gestalten auf einer Pelike; bei Dionysos mag es hingehen, bei den anderen ist es zuviel und dem leicht auf einen Satyrn gelehnten eleganten Hephaistos glaubt man weder das Handwerkszeug noch den Rausch. Reiner wirkt der dionysische Schwung der wundervoll zusammengefügten und bewegten Gruppe von Satyr und Mänade; es muß ja nicht immer Ekstase und Erotik sein. Hier spürt man etwas vom Geiste der großen Kunst, auch in der stark räumlichen Zeichnung, auf jüngerer Stufe vergleichbar jener nach Zeichnung und Abstufung des geistigen Ausdruckes gleich groß- Gr. Vm. Tf. 7 Gr. Vm. Tf. 29

Abb. 523 artigen Mänadengruppe auf der Spitzamphora aus dem Kreise des Achillesmeisters, die um die Wende der kimonischen Zeit entstanden sein dürfte.

§ 616 Lehrreich ist der Vergleich kleiner Kannenbilder; er zeigt deutlich die Schwächen der großen Bilder, wo die Vasenmaler sich im Hochgreifen allzu leicht vergriffen: im kleinen Maaßstabe, der nicht zu übersteigerter Monumentalität verlockte, bewegten sie sich gerade auf diesem Gebiet erst so recht sicher und frei; eher gelangen ihnen im großen reine Stimmungsbilder, Frauen, Musik, selbst Eriphyle und Polyneikes, als der schwärmende Thiasos. Erst im Kleinen finden wir ein Bild der Rückführung im wahren Geiste des Abb. 566 Parthenonfrieses, d. h. in voller Anpassung des stilistischen Ausdrucks an den Gegenstand, der Zeichnung an den Maaßstab. Mühsam trägt das arme Maultier zwei große Männer, Dionysos, der sorglich den Kantharos hält, und Hephaistos, der mit der Hand Halt gebietet, um zu trinken. Aber Dionysos will nichts merken, der führende Satyrknabe feuert gar mit hochgeschwungenem Thyrsos das Tier an und der große Satyr vor ihm flötet kräftig gen Himmel; so führt sein Durst den geprellten Gott unversehens in den Olymp. Hier ist alles recht getroffen: das Maultier, die Satyrn, die Götter; ein feiner Humor liegt über dem Bildchen, dessen schlichte Wahrheit seine Vornehmheit keineswegs beeinträchtigt. Abb. 568 In anderen Bildchen zieht Dionysos selbst trunken auf einen Satyr gestützt dahin. Dabei ist das Maaß, das den vom Wein Begeisterten löwenstark erscheinen läßt, nicht immer gewahrt; ein Dionysos, dessen Kopf wie der des Satyrs in Vorderansicht steht, wirkt allzu kläglich, zumal im Gegensatze zu der ruhig voranschreitenden Flötenspielerin. Dieser Maler ist im Kleinen nach der entgegengesetzten Richtung entgleist wie jene anderen im Großen.

Leichter und vollkommener gelangen den Malern die reinen Stimmungsbilder des Abb. 571 attischen Dionysoskultus der Frauen, deren manche sich zu wahrhaft bedeutender Großartigkeit erheben. Es sind alles Stamnoi wie jene des Villa-Giulia-Meisters, dessen feine, aber akademisch matte Bilder daneben ganz verblassen. Dazu kommen Kratere, die Mänaden und Satyrn im ruhigen Festzuge zeigen, endlich jener herrliche weißgrundige Krater mit der Übergabe des Dionysoskindes, eins der letzten Beispiele dieser Technik außerhalb der Sepulkralkeramik. Haltung und Bewegung der Gestalten, das reiche und dabei doch noch einfache Gewand, die feierliche Stimmung des Ganzen, alles trägt in gleicher Weise zu dem Eindruck erhabenster und doch ganz von innerem Leben erfüllter Größe bei. Hier steht der klassische rotfigurige Stil auf seiner höchsten Höhe und wie bei den weißen Lekythen fragen wir kaum nach der großen Kunst, die er spiegelt, sondern geben uns ganz seiner eigenen Wirkung hin. Die künstlerische Erregung des Malers klingt bisweilen auch in dem flüchtiger behandelten Bilde der Rückseite noch stark nach; wir finden dort alle Übergangsstufen bis zu den bedeutungslosen Mantelfiguren. Es würde ein Zug in diesem Bilde fehlen, wenn nicht auch hier die Wirklichkeit des attischen Kultus mit dem Glauben, dem er diente, verschmölze. So erscheint ein fackeltragender Satyrknabe Abb. 571 im Festzug auf einem Krater. Auf dem großartigsten Stamnos hält eine der Frauen ein Knäblein, das die Arme nach einer anderen ausstreckt; es sieht fast aus wie das Satyrknäbchen auf einer Kanne, das eine Nymphe auf einem Reh reiten läßt, soll aber doch wohl das Dionysoskind sein — freilich vielleicht von einem sterblichen Knäblein dargestellt. Das Bild wirkt wie eine Steigerung jenes Kinderbildchens auf einem Schälchen des Sotadestypus ins feierlich Großartige.

§ 617 Auch andere Bilder des attischen Kultus sind ähnlich idealisiert. Gewiß finden Abb. 477 sich auch später noch gewöhnliche Opferszenen ähnlicher Art wie die frühklassischen Bilder des Panmeisters, aber die Maler fügen gern wenigstens eine Nike bei und die bedeutendsten Bilder entfernen sich weit von der Wirklichkeit. Eine eigene ideale Typik hat sich für die Weihung choregischer Dreifüße entwickelt. Vielleicht schon in den Beginn der perikleischen Abb. 519 Zeit gehört die Amphora des Polygnot, zwei Frauen, offenbar Phylen, mit Opferstieren vor großen Dreifüßen. Reicher durchgebildet ist ein nah verwandtes etwas stiljüngeres Gr. Vm. Tf. 19 Bild: Nike gießt dem Stiere Wasser in ein Becken, die Phyle naht mit einer Binde. Die Nike mit ihren starken, nicht ganz gelungenen Verkürzungen weist auf Einfluß der großen Kunst, der wohl diese ganze Typik entstammt: dionysische Weihungen. Das großartigste Abb. 562 Beispiel, ein wahrer Vorläufer der Nikebalustrade, ist der erwähnte Bologneser Krater: Dionysos, Bakche und ein Satyr sehen zu, wie zwei Niken das Opfer vor dem Dreifuße

rüsten; in wundervoll schwebendem Schreiten bändigt die eine den Stier. Die Stilstufe entspricht dem Parthenonfriese. Realistischer im einzelnen ist ein vielleicht mythisches Opferbild von ähnlich edler Zeichnung, leider stark zerstört. Da erscheint wieder das Opferfeuer auf einem Altar aus großen Feldsteinen, Knaben mit Bratspießen, das altertümliche Kultbild auf seiner Säule, ein Baum, an dem Pinakes hängen; Athena schaut ruhig zu. An dem einen Knaben ist versucht, den Kopf ganz leicht schräg zu stellen: der Ansatz des abgewendeten Augenbogens ist angedeutet. Das kommt in perikleischer Zeit und auch später noch öfters vor, hat aber keine große Verbreitung gefunden; es paßte besser für die große Kunst, aus der es stammt, als für die Vasenmalerei.

Es ist nur ein Zufall, wenn auch ein sinnvoller, daß sich dieser Zug auch in einem Bilde findet, das uns in einen ganz anderen Kreis zurückführt: den der „mikonisch-polygnotischen" Amazonenbilder. Der Amazonenkampf taucht bis zum Ende der Vasenmalerei immer wieder auf, aber seine große Zeit ist die kimonische; er steht im Mittelpunkte der großmeisterlichen Richtung dieser Zeit. In der perikleischen Zeit tritt er bald zurück, und mehr als das: großmeisterlich im neuen Sinne wirken nicht mehr diese nun schon etwas abgegriffenen Kampftypen, sondern jene geistig vertieften, meist nur aus wenigen Gestalten bestehenden Bilder, die so oft keinerlei äußere Handlung, dafür aber eine Stimmung oder Spannung, die stärker als Handlung wirkt, enthalten. Orpheus, Musaios, Aphrodite, die Phaons Kahn besteigt, Polyneikes und Eriphyle, ja selbst die flüchtig hingeworfene Einzelgestalt des leidenden Philoktet sind solche Bilder — man sagt fast unwillkürlich: Tafelbilder, denn sie sind in sich abgeschlossen. Die Amazonenbilder und andere Vorwürfe dieses Kreises wie die Iliupersis geben sich dagegen entweder deutlich als Auszüge aus großen Bildern wie jene kimonischen, zum Teil in absichtlich dekorativer Gestaltung, oder als dekorative Friese, die sich zu den großen Bildern der kimonischen Zeit ähnlich verhalten wie die attischen Relieffriese zu den Wandgemälden des polygnotischen Kreises. Dies gilt in besonderem Maaße für das Hauptstück, den Dinos Forman, in dessen Fries die nachklingende ältere Weise sich mit einer neuen, flüssigeren Eleganz und mit entschieden dekorativer Anordnung der Gestalten verbindet. Scharfe Gattungsgrenzen bestehen hier freilich nicht; so haben wir bei dem Skyphos mit dem Freiermorde gesehen, wie Auszüge aus einem gestaltenreichen Bilde von wahrhaft großmeisterlicher Erfindung mit ebensoviel dekorativem Geschick wie Feingefühl für die wirkenden Hauptzüge auf zwei Seiten des Gefäßes verteilt und sogar durch reiche Henkelornamente getrennt sind. Ähnlich zerlegt ist das freilich viel weniger bedeutende Bild des Baues der Akropolismauer durch die Pelasger auf einem Skyphos der gleichen Gruppe, zu welcher auch der besprochene Anthesterienskyphos mit den dienenden Satyrn gehört; auf einem weiteren finden sich zwei selbständige Bilder aus der Odyssee, Penelope traurig am Webstuhle mit Telemach und die Fußwaschung des Odysseus.

Gr. Vm. Tf. 58 Abb. 508a — Abb. 554 f., 557 — Gr. Vm. Tf. 58 Abb. 508a — Abb. 559 Gr. Vm. Tf. 138 — Abb. 567

Noch mehr als der Amazonendinos erinnert eine Reihe bedeutender Schalen an die klassischen Relieffriese. Die strengsten zeigen noch leichte Reste von Gebundenheit und können etwas älter sein als der Parthenonfries, die offenbar jüngste gehört bereits dem reichen Stil an; es ist das einzige signierte Werk des Malers Aison, ein in der üblichen fortlaufenden Weise komponierter Zyklus von Theseustaten. Sie berührt sich so eng mit zwei von den älteren Schalen, die wiederum eine dritte von gleicher Stilstufe nach sich ziehen, daß mehr als ein allgemein typologischer Zusammenhang bestehen muß; es liegt nahe, in den älteren Theseusschalen und der Themisschale frühere Werke des Aison zu sehen. Wichtiger als diese Frage ist die Erkenntnis der allgemeinen Züge dieser Schalenreihe, an deren Spitze die berühmte Kodrosschale und die ihr nahverwandte Erichthoniosschale stehen. Diese beiden sind schon im Überblick als Beispiele einer entschieden dekorativen Behandlung des Schalenfrieses genannt worden; aber wir haben hier doch nicht nur jene tektonische „sternförmige" Anordnung der Gestalten, sondern zugleich die künstlerische Durchbildung der reinen Parataxe schwarzfiguriger Götterversammlungen und Zuschauerscharen zur santa conversazione von einem Stimmungsgehalte, der weit über die nur motivische Durchbildung der Parataxe im späten Durisstil hinausgeht. Dies ist der Boden, auf dem die klassischen Lösungen im Ostfries und in den Giebeln des Parthenon gewachsen sind: Versammlung und abgestufte Teilnahme an einem bedeutenden

§ 618 — Abb. 563, 573 Gr. Vm. III 49 — Gr. Vm. III 48 Abb. 576 — Abb. 573 Gr. Vm. Tf. 140 — Abb. 563

Ereignis, hier Geburt des Erichthonios, dort Geburt der Athena und Götterkampf, an den Basen des Zeus und der Athena des Phidias Geburt der Aphrodite und der Pandora.

Nahverwandt ist eine dritte Schale mit einem Göttergelage, dessen sitzende Frauen dem Ostfriese des Parthenon ebenso nahestehen wie die Paare, deren eines im Rundbilde losgelöst erscheint, den Weihreliefs; ganze Gelage zeigen die lykischen Relieffriese. Welch ein Abstand trennt diese feierlich gestimmte und doch so menschliche Götterschar von den naiv menschlichen

Abb. 319, 341 (385, 388, 394), 464 f.

Symposien auf archaischen Schalen! Auch die dekorativ gedämpften spätarchaischen Bilder des Duris gehören noch einer anderen Welt an. In der Stimmung verwandt ist das

Gr. Vm. Tf. 140

Rundbild der Themisschale, Aigeus vor der Pythia („Themis"); ihr stilles Sinnen, sein gespanntes Harren sind mit den einfachsten Mitteln ausgedrückt. Die Außenseite zeigt stark bewegte Jagdbilder von ähnlicher Typik wie der lykische Relieffries von Trysa. Auch sie sind entschieden dekorativ komponiert, ohne doch das symmetrische Schema so stark zu

Gr. Vm. Tf. 127 bis 129 (Abb. 567)

zeigen wie im reichen Stile die Schalen des Aristophanes. Die freie Schönheit der Formen und Motive tut ihrer Ausdruckskraft noch keinen Abbruch; die Eleganz ist die eines natürlichen Adels, sie ist noch nicht gesucht und übertrieben; es ist das bewegte Gegenstück zu der vornehmen Gelassenheit der ruhigen Gestalten im Rund und auf den anderen

Abb. 573

Schalen. Dies gilt im wesentlichen auch von den beiden Theseusschalen, nur zeigt die größere eine noch etwas elegantere Schlankheit; aber diese Unterschiede verschwinden im

Gr. Vm. III 48 Abb. 576

Vergleich mit der Schale des Aison: die Beweglichkeit der Linie, die starke Plastik der Zeichnung, die auch schwierigen Verkürzungen gewachsen ist, die wohl noch ausdrucksvollen, aber doch etwas gewaltsam rhythmisierten Bewegungen zeigen, daß dort so gut wie auf dem Amazonenaryballos von Cumae der Weg vom Stile zur Manier betreten ist: für uns das Kennzeichen des reichen Stiles, einerlei ob das Jahr 430 damit schon überschritten ist oder noch nicht. Die beiden älteren Theseusschalen verraten ihre dekorative Richtung auch darin, daß sie außen und innen den gleichen Fries zeigen, bei der kleinen außen verkürzt, bei der großen in sonderbarem Spiele so, daß sie sich genau decken; man sieht die gleichen Gestalten innen von der einen, außen von der anderen Seite.

§ 619

In dieser Zeit höchster Blüte der attischen Plastik drängen sich die Vergleiche mit ihren Werken auf und die alte Frage, ob sie oder die Malerei damals die führende Kunst gewesen sei, erhebt sich immer wieder. Daß die Fragestellung in dieser Form falsch ist und eine unzulässige Vereinfachung bedeutet, ist in der Einleitung ausgeführt; es liegt ein wechselndes Verhältnis von verschiedenartiger Abstufung im Einzelnen vor. Es ist wahr, daß die attischen Relieffriese viel von dem Schatz ausmünzen, den die große Malerei der ersten Hälfte des 5. Jahrh. gesammelt hatte, und die Einwirkung der großen Gemälde auf die Vasenmalerei ist unverkennbar. Aber die statuarische Plastik hat auch die Malerei beeinflußt und das Problem der Statue im prägnanten Wortsinn mußte in der Plastik gelöst werden: ein Vorgang von höchster Bedeutung für die Bildung der Einzelgestalten in der Malerei. Auch die Modellierung der Plastik, nicht nur in flachen Reliefs wie dem Parthenonfriese, wird nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung einer eigentlich malerischen Modellierung geblieben sein. So ist es unnötig und unzulässig, für die Vasenmalerei stets nur Vorbilder der großen Malerei vorauszusetzen; auch sie kann unmittelbar von der Plastik abhängen. In einem Fall ist dies in unserem Kreise nachzuweisen. Ein Maler, in dem wiederum Aison auf etwas älterer Entwicklungsstufe

Abb. 577

vermutet worden ist, hat einen Reiter vom Westfriese des Parthenon abgezeichnet, in der Werkstatt oder auf dem Baugerüste; denn er gibt sogar eine von unten nicht sichtbare Bodenerhebung mit. Hier sehen wir, wie die feine Modellierung des Reliefs einen Zeichner anregte; in der großen Malerei wird es nicht anders gewesen sein. Gelungen ist der Versuch natürlich wenig; die Technik des rotfigurigen Stiles war allzu ungeeignet dafür. Besonders versagte der Maler da, wo er im Stile des Vorbildes ergänzen mußte: an dem im Fries von einem anderen Pferde verdeckten Hinterteil. Wie weit der Maler sich vom gewohnten Weg entfernte, zeigt auch der Vergleich mit der Mantelfigur auf der Rück-

Abb. 544

seite der Pelike. Wir erinnern uns hier einer weißen Lekythos, auf welcher ein Athlet auffällig plastisch wie nach einer Statue gezeichnet erscheint. Auch die Rumpfwölbung

Abb. 576

des Theseus im Rundbilde der Schale des Aison geht über die allgemeine Plastik seiner Zeichnung hinaus. Endlich ist eine freie Nachbildung der myronischen Erzgruppe von

Athena und Marsyas in einem Kannenbilde zu nennen. Man hat es auch dem Aison zuweisen wollen, doch spricht dafür noch weniger als bei dem Parthenonreiter und einzelnen verwandten Bildern, die zeichnerisch wirklich etwas wie Vorstufen zur Aisonschale aussehen: so ein Krieger und Athena vor dem auf einer Säule sitzenden Erichthonisknaben. Die Entwicklung scheint zu zeichnerischer Selbständigkeit gegenüber den anfangs allzu ängstlich nachgeahmten plastischen Vorbildern zu führen.

Finden wir nun ganze Gestaltenreihen in statuarischen Motiven in Vorderansicht, die nur durch die Kopfwendung gemildert zu sein pflegt, wie auf dem Kantharos des Epigenes und teilweise auch auf der Kodrosschale, so führt auch das auf eine doch eher unmittelbare als durch die große Malerei vermittelte Abhängigkeit von der Plastik. Statuengruppen wie in den genannten Reliefs oder im Friese des Niketempels gab es ja auch in der Rundplastik in einer uns geradezu befremdenden Ausdehnung; die Mittelgruppe im Ostgiebel des olympischen Zeustempels gibt davon eine annähernde Vorstellung. Schon im strengen Stile beginnt der Einfluß dieser statuarischen Vorderansicht zu wirken und in kimonischer Zeit ist er bereits ähnlich fühlbar wie etwa in der olympischen Atlasmetope. Die bedeutendste Athletenschale der perikleischen Zeit gibt sich auch dadurch als Spätling ihrer Art zu erkennen, daß man bei den meisten Gestalten gleich an Athletenstatuen denkt: es fehlt das unmittelbare Leben der archaischen Palästrabilder; nur im Rundbilde spürt man noch etwas davon; dort liegt der Unterschied mehr in der Nichtachtung des Problemes der Rundfüllung. Einzelne attische Grabreliefs endlich sind schon rein statuarisch; bei den hellenistischen und römischen ist dies ein immer mehr vorherrschender Haupttypus der Darstellung und schließlich erstarrte die spätantike Kunst fast ganz in frontaler Parataxe. Die Anfänge dieser langen Entwicklung liegen mitten im 5. Jahrh. und schon in der eleusinischen Götterversammlung einer spätattischen rotfigurigen Vase erscheint von zehn Köpfen nur noch einer in Seitenansicht.

Abb. 563

Abb. 596

Wir halten hier inne. Es läßt sich zwar nicht beweisen, daß die Schale des Aison, der Amazonenaryballos von Cumae oder der Bologneser Atalantekrater nicht kurz vor 430, sondern erst nachher entstanden sind; wohl aber sehen wir dort Stilelemente, die dem stilistischen Begriffe des perikleischen Idealstiles nicht mehr entsprechen, sondern darüber hinaus entwickelt sind. Mit ihnen setzt der reiche Stil ein und beginnt für uns eine neue Epoche, für welche das Jahr 430 nicht mehr als eine symbolische obere Grenze sein soll; fortschrittliche Werke der neuen Richtung können etwas älter, rückständige der alten jünger sein. Es ist lehrreich, wenn sich solche Fälle nachweisen lassen, aber das Gesamtbild der Epochen wird durch solche Überschneidungen ebensowenig beeinträchtigt wie durch die schrittweise Entwicklung des Neuen aus dem Alten.

Abb. 576
Abb. 578 f.

Zum Schlusse bedarf es noch eines Blickes auf die Fernwirkung des attischen rotfigurigen Stiles der perikleischen Zeit. Nachgeahmt wurde die attische Technik zwar schon früher, nicht nur im benachbarten Böotien, sondern auch in Italien; aber diese ausgesprochen örtlichen und stark barbarischen Erzeugnisse etruskischer und kampanischer Werkstätten beschäftigen uns hier nicht. Dagegen hat vermutlich infolge der Gründung der Kolonien Thurii und Heraklea in Lukanien eine eigentliche Verpflanzung der attischen Vasenmalerei nach Unteritalien stattgefunden. Wahrscheinlich sind attische Töpfer dorthin ausgewandert und es kann sein, daß manche dort gefundenen Gefäße von rein attischem Aussehen nicht eingeführt, sondern an Ort und Stelle gefertigt sind; selbst Töpferton konnte ja leicht über See kommen. Allein sehr bald mußte sich die Trennung von der Heimat technisch und künstlerisch fühlbar machen, wenn auch auf so blühendem griechischem Kolonialboden nicht gleich ein Niedergang wie in der jonisch-italischen schwarzfigurigen Keramik zu beginnen brauchte. Wirklich sind einzelne frühe unteritalische Bilder, die sich von attischen schon deutlich unterscheiden, von hoher Bedeutung und in ihrer Weise jedem attischen Vasenbilde dieser Zeit ebenbürtig. Sie sind so hervorragende Zeugnisse für die Zeichnung ihrer Zeit, daß wir bei der Behandlung der großen Malerei auf sie zurückkommen; hat man doch sogar in zweien von ihnen Jugendwerke des Zeuxis vermutet. Auch oben sind bereits wiederholt unteritalische Gefäße zum Vergleich herangezogen worden. Das wirklich Bedeutende ist jedoch ganz spärlich und auch das Beste von dem, was sich anschließt, unterscheidet sich von Attischem durch einen entschieden provinziellen Zug, der sich im Verlauf eines reichlichen Jahrhunderts immer mehr verstärkte.

§ 620
Abb. 797—800
Gr. Vm. Tf. 60; 110, 4; 120, 4

So Eigenartiges und in seiner Weise Interessantes und keineswegs Unbedeutendes im 4. Jahrh. in Unteritalien entstand, so matt daneben in mancher Hinsicht auch das beste Abb. 596 ff. Attische dieser Zeit erscheint, der Vergleich fällt doch zu ungunsten des Italischen aus, sofern man den Adel eines unvergleichlich edlen Kulturerbes einer starken und vollblütigen, aber jeden vornehmen Geschmackes baren Emporkömmlingskultur vorzieht. Während die besten unteritalischen Meister des späteren 4. Jahrh. mit erheblichem tech- Abb. 795 nischem und zeichnerischem Können frisch darauf losmalten und riesige Kratere mit so Gr. Vm. Tf. 10, 88—90 reichen Bildern und Ornamenten bedeckten, daß auch dem protzigsten Käufer nichts zu wünschen übrig blieb, beschränkten sich die Attiker immer mehr im Bewußtsein des Zwiespaltes zwischen den zeichnerischen Bedingungen der Zeit und den Forderungen der dekorativen Wirkung. Ihre neue Polychromie ist gerade ein Zeichen des Verzichtes auf den Wettbewerb mit der großen Malerei, denn sie ist rein dekorativ. In Attika ist der rotfigurige Stil eines natürlichen Todes und auch im hohen Alter noch in Schönheit gestorben; in Unteritalien wurde er, der eben noch mit Gemälden wie dem Vorbilde des Alexandermosaiks gewetteifert hatte, mitten in seiner Geschmackssünden Blüte durch eine neue Mode verdrängt: man machte nunmehr in Reliefkeramik.

§ 621 Wir beschränken uns hier auf diesen Hinweis, um einen organischen Zusammenhang nicht zu zerreißen; denn die frühen Bilder, an welchen auch unsere Betrachtung nicht mit dem Verweis auf eine in Aussicht stehende genaue Behandlung der unteritalischen Keramik vorübergehen kann, bilden stilistisch eine von der perikleischen Zeit bis um die Jahrhundertwende reichende Einheit. Es empfiehlt sich daher, sie erst im Anschluß an den reichen Stil näher zu betrachten; dies um so mehr, als wir nicht genügend wissen, in welchem Maaße mit dem Nachleben älterer Stilformen zu rechnen ist. So hat z. B. das großartige Bild Abb. 798 der Entsühnung des Orestes in Form und Ausdruck noch viel von dem Stile der Parthenongiebel, aber andere Züge weisen auf jüngere Entstehung. Anderes ist einheitlicher und zeigt auch im einzelnen mehr vom Stile der perikleischen Zeit. Ein bedeutendes Gr. Vm. Tf. 98 f. Abb. 796 Gefäß, der Sisyphoskrater, wurde oben bereits erwähnt, weil der Maler mit dem Ethos nicht hauszuhalten wußte: seine kämpfenden Kentauren sehen aus wie edle stille Athener. In einem anderen, etwas stiljüngeren Bild hat er oder ein nah verwandter Maler es mit besserem Erfolge mit der Charakteristik versucht: das sind wirklich wütende Unholde. Es ist höchst lehrreich, diese Bilder auf ihr Verhältnis zu den attischen zu betrachten. So nahe sie den Vorbildern vielfach kommen, so glänzend Technik und Zeichnung sind, die Gestalten sind doch in feineren Zügen nicht nur anders — der Kopftypus ist noch heut im Lande zu finden —, sondern auch weniger edel, weniger innerlich belebt als in attischen Bildern von ähnlichem Range. Proportionen, Formen, Haltung, Blick, Gewand — was man vergleicht, überall fehlt das Letzte an Leben, Rhythmus und Harmonie. Noch auffälliger ist das bei einem stilälteren Argonautenbilde, wo der Ausschlag nach beiden Seiten größer ist. Einzelne Gestalten stehen dort ganz verbogen da, ein bärtiger Held wirkt jämmerlich schmalbrüstig, aber es erscheinen auch ein paar prächtige Satyrköpfe von bemerkenswert individueller Bildung und ohne jede Ähnlichkeit mit Griechischem. Abb. 799 Gr. Vm. Tf. 60, 2 Auf die erstaunlich ausdrucksvollen Semitenköpfe des jüngeren Phineuskraters ist schon im Überblick hingewiesen worden. Individuelle Beobachtung und Charakteristik sind eben leichter als eine mit eigenem Leben erfüllte Stilisierung; aber sie entsprechen auch einer Abb. 804 f., vgl 803 Gr. Vm. Tf. 80, 2—4; 110, 1—3 besonderen Begabung, die in den Phlyakenvasen bedeutende Leistungen derb komischer Charakteristik und Karikatur hervorgebracht hat. Daß diese Gattung ihre mutterländische Abb. 613 ff. Parallele nicht in Athen, sondern in Böotien in der späten schwarzfigurigen Kabirionkeramik findet, ist bezeichnend.

§ 622 Literatur. Vgl. §§ 545, 547—549, 551—553, 558 f. passim. Zur umstrittenen Zeitfolge *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 121 ff.; *Riezler* D. Parthenon u. d. Vasenmalerei, Diss. München 1907, 14 ff. Übergangsmeister §§ 581 f. „Tafelbilder“ §§ 579 f. Polyneikes und Eriphyle § 552, Gr. Vm. Tf. 66 B Abb. 555 (vgl. *Beazley* VA 154 ff.); Musaios Tf. 139 (Abb. 555; *Hausers* Zuweisungen, III 107 f., ergeben keine deutlich umrissene Persönlichkeit, obwohl sie manches nah Verwandte enthalten); Orpheus Abb. 554 III 109 (Abb. 554; *Bulle* D. schöne Mensch[2] Tf. 305), § 552. Stamnoi mit Abschiedsbild Gr. Vm. I Abb. 558 189 Tf. 35 (Abb. 558; vgl. *Beazley* 181 ff., Kleophonmaler, von welchem auch Vm. Tf. 29, s. u.). Abb. 556 Anodoskrater *Strube* Suppl. z. Bilderkreis v. Eleusis Tf. 3 (Abb. 556). Phaon *Pellegrini* Vasi felsinei Abb. 557 134 (Abb. 557). Zur andeutenden Zeichnung vgl. *Pottier* Cat. 1072, 1096 f. Freiermord Gr. Vm. Abb. 559 Tf. 138 (Abb. 559; *Bulle* Tf. 306). Dekorative Wertung und Beschränkung räumlicher Elemente

Furtwängler Samml. Saburoff Tf. 55 (Abb. 560), 63 (vgl. *Robert* Hermeneutik 46 ff.), 65; Gr. Vm. Abb. 560 Tf. 57, 3; *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 206 f. (der Fels der Nike besser *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 38). Dekorative Flüchtigkeit z. B. *Benndorf* Griech. u. sizil. Vb. Tf. 55, 1—3; 'Eφ. 1907, 130 ff. Kodrosschale W. V. I Tf. 4 (Abb. 563; *Bulle* a. O. 636; zur Darstellung *Robert* Abb. 563 Hermeneutik 144 ff.), vgl. *Winter* Kunstgesch. in Bildern 247, 1; 260, 5; 284, 6, dazu einiges 274 f. oben. Ethos fehlend oder mißbraucht Museum Journ. Philadelphia V 1914, 41 (vgl. *Beazley* 141 f.); Journ. hell. stud. XXXIII 1913 Tf. 20 ff.; Gr. Vm. Tf. 99 (unteritalisch). Individualisierung: Abb. 796 Unholde Journ. hell. stud. Tf. 10 (Abb. 573); Strena Helb. 116 f. (Jahrb. XXXI 1916, 194 f., Pelasger); Abb. 573 Greis *Hartwig* Meisterschalen 438 (anders Abb. 558, Gr. Vm. Tf. 35); vgl. Krommyo, Journ. hell. stud. Tf. 10. Euphronios: Abb. 401 (Gr. Vm. Tf. 23).

Kleines und Feines, Frauen und Kinder, Aphrodite und Dionysos: §§ 549, 557. „Eretriameister" (*Hoppin* I 345 ff.; *Beazley* 180) Gr. Vm. Tf. 57, 3; 'Eφ. 1897 Tf. 9 f. (Abb. 561; Epi- Abb. 561 netron); *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 55 (Abb. 560; Aryballos); *Beazley* 179, 110bis; Mus. Gre- Abb. 560 goriano II Tf. 5, 2. Kleinst Saburoff Tf. 61, 1. Gewand: Vorstehendes, *Pellegrini* Vasi di Bologna 47 Abb. 562 (Abb. 562); zum Vergleich Jahrb. XXIX 1914 Tf. 8; *Murray* White Vases Tf. 17 (Abb. 527); Gr. Vm. Abb. 527 Tf. 8 f., 30 (Abb. 593, 595), 59. Mädchen beim Waschen Tf. 107, 1 (Abb. 564; anders Vasi Felsinei 105). Abb. 593, 595; 564 Braut *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 32 (W. V. 1888 Tf. 8, 7; *Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas Abb. 580 Tf. 81, 1, 10), vgl. White Vases Tf. 20 (*Brückner* Ath. Mitt. XXXII 1907, 80 ff.); *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 58; W. V. a. O. 2. Hetäre Berlin Nr. 2414. Eheleben *Brückner* a. O. 122 (110) Bei- Abb. 768 lage I 9; *Heydemann* Griech. Vasenbilder Tf. 8, 5; 11, 1; vgl. das durch Beischriften mythisierte Bild Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 15; weiße Lekythos *Riezler* Tf. 66. Von *Brückners* Deutungen auf die Epaulia am Morgen nach der Hochzeit bleibt unter den Bildern des 5. Jahrh. kaum etwas übrig, seitdem gerade die deutlichsten mit Sicherheit auf das Adonisfest bezogen worden sind (s. u.); 110 macht er gar die neun Musen in der im Götterleben so häufigen familiären Auffassung zu Athenerinnen bei den Epaulia, obwohl das Gefäß unteritalisch ist (Gr. Vm. 98 f.), und erklärt ein Füllornament für die Abb. 796 Korythale; auch seine bildlichen Belege für das Aphroditefest nach der Hochzeit sind nicht stichhaltig, es ist nur allgemeiner Aphroditekultus kenntlich. Als Beispiel für die gleiche Auffassung der Ehe im heutigen griechischen Bürgerhause kann der Ausruf einer Dame gelten, der beim Glückwunsch zur unerwarteten Verlobung ihrer Tochter gesagt wurde, diese habe sich wohl in ihren Zukünftigen verliebt: „Aber so etwas tut unsere Katina doch nicht!" (πα, πα, πα, ἡ Κατίνα μας τέτοια πράμματα;). Handarbeit (Besonderes; vgl. *Lang* Onos oder Epinetron 42 ff.): *Stackelberg* Vgl. Abb. 620 a. O. Tf. 33 (*Schreiber* a. O. Tf. 82, 14); *Panofka* Cab. Pourtalès Tf. 34, 1; 'Eφ. 1892 Tf. 13; Jahrb. XXX 1915 Tf. 3. Spiel s. u. Kultus: Anthesterien (Aiora) Gr. Vm. Tf. 125 (Abb. 567; Begleitruf: Abb. 567 *Wolters* Rhein. Mus. LXXI 1916, 283). Adonis *Hauser* Jahresh. XII 1909, 90 ff.; vgl. 'Eφ. 1897 Abb. 561 Tf. 9 f.; Ant. Denkm. I Tf. 59 (1 Xenotimos, *Hoppin* II 477, *Beazley* 180, vgl. *Robert* Anz. IV 1889, 143; zu 2 *Furtwängler* Anz. VIII 1893, 91, 45). Eretriameister s. o.; zum Haar vgl. *Beazley* 179 Abb. 110bis; *Panofka* a. O. Tf. 29, 4; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes 20; W. V. 1889 Tf. 8, 8. Aryballos von Cumae Mon. d. Lincei XXII Tf. 85 f.; Epigenes W. V. B Tf. 9, 2 (*Hoppin* I 299; *de Ridder* Bibl. nat. Nr. 851; vgl. *Robert* Hermeneutik 144); vgl. *Furtwängler* Gr. Vm. I 291, *Hauser* III 101 zu Jahresh. VIII 1905, 25. Spiel (vgl. Gauklerinnen, Jahrb. XXXII 1917, 63) Gr. Vm. III 28 (vgl. *Nilsson* Eranos XV 195, 2); *de Witte* Coll. Lambert Tf. 25 (Abb. 569, dazu Abb. 569 *Beazley* VA 196; vgl. *Winter* a. O. 287, 1); *Leroux* Vases de Madrid Tf. 29, 198; *Panofka* Cab. Pourtalès Tf. 33, 1 (*Schreiber* a. O. Tf. 80, 1, vgl. Abb. 569). Kottabos *Schreiber* Tf. 78, 1 (Ann. d. Inst. 1876 Tf. M; vgl. *Beazley* VA 167 ff.). Knaben Tf. 79, 8 (Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 5); Aiora Gr. Vm. Tf. 125 (Abb. 567). Thiasos: Villa-Giulia-Meister Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 10, 1; Mänadenschwärmen *Frickenhaus* Lenäenvasen 6 f., 14 f., 19 (W. V. A Tf. 4, Hieron; Gr. Vm. Tf. 36 f., Abb. 438, 582 reicher Stil). Rückführung des Hephaistos Gr. Vm. Tf. 7 (vgl. *Pottier* Cat. 1100 f.; AV Tf. 58, weiteres bei *Stephani* Compte rendu Petersb. 1868, 98 ff., dazu *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 135 f.); 29 (*Beazley* 181 ff., Kleophonmaler wie Vm. Tf. 35, s. o.; vgl. Tf. 77, 1); 120, 1 (Abb. 566). Dionysos Abb. 566 trunken Bull. hell. XIX 1895, 98 (Abb. 568). Satyrn und Mänaden *Beazley* 178 (Abb. 565). Abb. 568, 565

Attischer Dionysoskultus *Frickenhaus* 12 f., 21 Tf. 4 f. (vgl. *Jacobsthal* Gött. gel. Anz. 1915, § 623 210); *de Witte* a. O. Tf. 11 f. (Abb. 571; vgl. *Beazley* 168 f.; *Klein* Lieblingsinschr. 136; ein Knäbchen Abb. 571 im Thiasos neben Dionysos und Ariadne auf dem Hephaistoskrater Ant. Denkm. I Tf. 36 (Abb. 581), dazu Eurip. Bakch. 754 ff., Nonnos XLV 294 ff.; für die Auffassung als sterbliches Knäblein in dem Kultusbilde vgl. das römische Wandgemälde Mon. d. Inst. XII Tf. 18, 20, § 916); W. V. E Tf. 12, 1; *Tischbein* Coll. V Tf. 6; weißgrundiger Krater Museo Gregoriano II Tf. 26 (*Perrot* X 733). Sonstiger Kultus: Opfer AV Tf. 155; vgl. die schlechten Abb. Élite céram. II Tf. 105—108; vielleicht schon in die nächste Epoche gehört Bull. hell. XIX 100; Arch. Zeit. XXV 1867 Tf. 226; vgl. *de Witte* a. O. Tf. 29 (frühklassisch); Dreifußweihung Mon. d. Lincei IX Tf. 1 (Abb. 519, Polygnotos); Gr. Vm. Tf. 19 (vgl. *Beazley* 171 f.); *Pellegrini* Vasi di Bologna 47 (Abb. 562); mythisch Journ. hell. stud. IX Tf. 1, dazu Brit. Mus. Cat. III Tf. 16. Schöne Tänzerinnen *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 90, 91. Amazonen § 580; Gr. Vm. Tf. 58 (Dinos Forman, vgl. Abb. 508a *Riezler* D. Parthenon u. d. Vasenmalerei 14 ff.); *de Witte* a. O. Tf. 21; anders Journ. hell. stud. XXIV 1904 Tf. 8; Iliupersis (Kassandra) *Fröhner* Coll. Barre Tf. 6; späteres Werk des Meisters von Ruvo *Robert* Oidipus I 52 (II 23, 8). Philoktet Mythol. Lexikon III 2334 (Jahrb. XXXI 1916, 207).

Skyphoi: Freiermord Gr. Vm. Tf. 138, 2 (Abb. 559; der Mädchenchor könnte insoweit von Abb. 559 der Bühne angeregt sein, als er dort sein Entsetzen über die toten Freier auf dem Ekkyklema äußern konnte); Pelasger Jahrb. XXXI 1916, 194 f. Penelope, Fußwaschung Mon. d. Inst. IX Tf. 42 (*Schreiber* a. O. 63, 3; 75, 1; die Gesichter von Odysseus und Eumaios anscheinend ergänzt);

Satyrn Gr. Vm. III 32; Athleten *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 14 f. (rückständiger Stil). — Schalen: Abb. 563 *Pottier* Cat. 1115; Kodros Abb. 563; *Braun* D. Kodrosschale; W. V. I Tf. 4, zum Teil besser Jahrb. XIII 1898, 70 ff. Tf. 4, viel zu früh angesetzt von *Graef*; Erichthonios Mon. d. Inst. X Tf. 39 (W. V. B Abb. 576 Tf. 12); Aison Abb. 576 (*Hoppin* I 14 ff., vgl. II 153 f. Näheres §§ 630 f.); Ant. Denkm. II Tf. 1 (Gr. Vm. III 48; *Arndt-Amelung* Einzelaufnahmen Nr. 1730); ältere Theseusschalen Journ. hell. Abb. 573 stud. Tf. 10 (Abb. 573; Gr. Vm. III 49); Sitz. Akad. München 1907 I Tf. 1; Themis Gr. Vm. Tf. 140; Göttergelage *Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde Tf. 5 f. — Malerei und Plastik §§ 3 ff. Abb. 577 Parthenonreiter Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 22 (Abb. 577), vgl. *Riezler* a. O. 16 ff., Weißgrund. Abb. 544 attische Lekythen Tf. 40; myronische Gruppe W. V. VI Tf. 12, 3; Krieger Arch. Zeit. a. O. Tf. 23; Athena und Erichthonios *Benndorf* Griech. u. sizil. Vb. Tf. 31, 1. *Riezlers* Zuweisungen an Aison sind bedenklich und jedenfalls unvereinbar mit der besprochenen Schalenreihe. Den Maler von Arch. Zeit. XXXIV 1876 Tf. 11, sicher nicht Aison, weist schlagend richtig nach *Beazley* 161 f. 4, 5 (Abb. 513; Rückseiten!). Athletenschale AV Tf. 277, Rund besser *Murray* Designs Tf. 15, 58 (Brit. Abb. 492, 529, 596 Mus. E 83). Kimonisch Gr. Vm. Tf. 108; *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen Tf. 4. Vgl. Gr. Vm. Tf. 70; *Conze* D. att. Grabreliefs Tf. 150; Jahrb. XX 1905, 50 ff., 128 f., 135; XXVII 1907, 115, 121 ff. — Reicher Stil: Aison, Atalantekrater Abb. 576, 578 f.; §§ 630 ff.

Unteritalischer rotfiguriger Stil. *Furtwängler* Meisterwerke 149 ff., Gr. Vm. I 301 ff., II 28 f., 153 ff., vgl. *Hauser* 330, *Buschor*[2] 215 f., *Pottier* DA V 651 ff. Überblick bei *Patroni* La ceramica antica nell' Italia meridionale, Neapel 1897 (Atti accad. Napoli XIX 2). Vgl. *Pagenstecher* Unterital. Grabdenkmäler 5 ff. Systematisch, oft im Gegensatze zu Patroni, *Macchioro* Röm. Mitt. XXVII 1912, 163 ff. (172, 188, vgl. Jahrb. XXVII 1912, 265 ff., dagegen *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 160, 42, vgl. 156, 35), der die zeitliche Folge dadurch lückenlos zu gestalten sucht, daß er die älteren Stilstufen sehr weit herabreichen läßt; dazu muß er aber die attischen Parallelen bei Meidias und Aristophanes ins 4. Jahrh. herabrücken (ebenso der auf *Patronis* Seite stehende *Cultrera* Ausonia VII 1913, 150 ff., 157; anders *Ducati* Rendiconti d. Lincei XXII 1913, 538 ff. in Berichtigung von Jahresh. X 1907, 251 ff.; vgl. Mem. d. Lincei XIV 168 f.; XVI 330 ff., wo erst für den Anfang des 4. Jahrh. attische Einwanderung angenommen wird). Wie sich das mit *Macchioros* Ausgangspunkt 450 verträgt, ist schwer verständlich. Er sucht den Mittelpunkt dieser ganzen Keramik im apulischen Ruvo (Rubi); es wäre immerhin denkbar, daß die dortigen Tonlager die über Thurii und Heraklea eingewanderten Töpfer und ihre Nachfolger angezogen hätten. Dagegen galt bisher vielfach Tarent als Heimat des apulischen Stiles; dies ist jedoch, wie auch *Furtwängler* bemerkt, eine unbewiesene Vermutung, die mit der Absicht zusammenhängt, das dorische Tarent zum Einfallstore der jonischen Kunst in Süditalien zu machen. Daran ist anscheinend etwas Wahres, nur darf man auch hier die Rolle des jonischen Elementes nicht übertreiben, am wenigsten auf Kosten des attischen gerade in der Keramik, und der Dorismus von Tarent bleibt fühlbar (*Pagenstecher*, der wie *Ducati* mit attischen Meistern in Tarent rechnet, die örtliche Keramik aber vorwiegend in Ruvo und Canosa sucht, a. O. 14 f.; *Watzinger* Liter. Zentralbl. 1913, 350). Beispiele. Anfänge und erste Entwicklung: Not. d. scavi 1902, 313 (von *Ducati* a. O. 252 f. 12 schwerlich mit Recht fragend für attisch gehalten: Gefäßform, vgl. Ausonia IV 1909, 145; Gebärden!); vgl. *Furtwängler* Gr. Vm. I 302 (die Gefäßform mit dieser Verzierungsweise damals nicht attisch, die Haltung der Frau rechts zu bemerken); Gr. Vm. II 28 f.; AV Tf. 153 f. (W. V. 1889 Tf. 12, 5, Argonauten); Gr. Vm. I 300 ff. Abb. 796—801; 632 Tf. 98 f. (Abb. 796; Sisyphos); 60 (Abb. 797, 799); 110, 4; 120, 2—5 (Abb. 798, 800); III 104 f. (Abb. 632); Journ. hell. stud. XXV 1905, 66; *Behn* D. ficoron. Cista Tf. 2; Mon. d. Inst. VI Tf. 37 f.; XII Tf. 15 f. (Abb. 801; Jahrb. XXXII 1917, 43); Bull. nap. n. s. II Tf. 4; Jahresh. XVI 1913, 155—161, vgl. 177 (*Watzinger*). Später: Gr. Vm. II Abb. 40—54 Tf. 10; 80, 2—4; 88—90; 110, 1—3; Abb. 795, 802 ff.

f: Der reiche Stil des späteren 5. Jahrhunderts

§ 624 Der reiche Stil stellt den eigentlichen Abschluß der organischen Entwicklung des attischen rotfigurigen Stiles dar. Was nach ihm kommt, ist teils ein vegetatives Nachleben, teils ein Versuch, den Forderungen einer neuen Zeit mit Mitteln gerecht zu werden, von denen die Maler doch selbst wußten, daß sie dazu nicht geeignet waren; diese Nachblüte ist kein notwendiges Glied der Entwicklungskette, sondern ein Johannistrieb. Der Kreislauf des attischen rotfigurigen Stiles entspricht dem der großen Kunst von der Übernahme der jonischen Marmortechnik in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. bis zum Ausklingen des Parthenonstiles in den Werken der phidiasischen Schule zur Zeit des Peloponnesischen Krieges; jedes Menschenalter dieser Zeit, in ihrer ersten Hälfte sogar jedes Jahrzehnt enthält mehr innere Entwicklung als die ganze attische Keramik des 4. Jahrh., die doch drei Menschenalter ausfüllt. Mit anderen Worten: den einen großen Kreislauf der attischen Kunst vom Archaismus zur unvergleichlichen Höhe freien Stiles und darüber hinaus zur Manier, die kommen mußte, weil diese Höhe keiner Steigerung mehr fähig war, hat der rotfigurige Stil vollkommen mitgemacht; er ist zur Zeit des reifen klassischen Stiles zwar tief unter den Grathöhen der großen Kunst, die einst ein Euphronios, ein Brygos noch

erreichen konnte, in den Niederungen des Handwerks geblieben, aber den Weg der Entwicklung hat auch er vollkommen durchmessen. Anders im 4. Jahrh. Die große Kunst verjüngte sich durch neue Versenkung in die Natur und fand einen neuen Stil. Dessen Einfluß ist denn auch in jener Nachblüte des rotfigurigen Stiles zu spüren, aber der Entwicklungsgang spiegelt sich in den Vasenbildern nicht wieder; erst dem fertigen Stile suchten die Maler sich anzupassen und dem Aufschwung folgte bald die Erlahmung, in welcher Neues und Altes weiterlebten. Die rotfigurige Technik war kein brauchbares Ausdrucksmittel für den Stil des 4. Jahrh.; die Spannung, die mit dem klassischen Stile begann und immer stärker wurde, war nun unerträglich geworden und führte zum Bruch.

Abb. 596—599

Abb. 600 ff.

Ein ganz anderes Bild bietet der reiche Stil, denn er ist nicht nur das letzte Glied in einer langen Entwicklung, sondern stellt zugleich einen Versuch dar, den alten Mitteln neue technische, zeichnerische und dekorative Wirkungen abzugewinnen und der Vasenmalerei wieder eine bedeutendere Stellung in der Kunst ihrer Zeit zu erringen — eine bewußte Auflehnung gegen die weise Selbstbeschränkung, die sich die Maler der perikleischen Zeit in richtigerer Erkenntnis der Grenzen ihrer Kunst und ihres Könnens auferlegt hatten. Dies entgegengesetzte Verhalten ist jedoch nicht in der Eigenentwicklung der Vasenmalerei, sondern in der Entwicklung der Gesamtkunst begründet. Angesichts so einfacher Größe, wie wir sie im Parthenonfries und im eleusinischen Relief vor Augen haben, mußten die Vasenmaler bescheiden werden, auch wenn sie von vornherein darauf verzichteten, mit den Mitteln ihrer linearen Technik irgendwie mit der wunderbar feinen Modellierung der Reliefs und vermutlich auch schon der Gemälde zu wetteifern. Wie viel von der Größe und Schönheit jener unvergleichlichen Zeit ihre bescheidenen Werke und mehr noch die weißen Lekythen in ihrer technisch ganz freien reinen Linearzeichnung dennoch widerspiegeln, haben wir gesehen. Selbst die kleinen Bildchen des Eretriameisters bestehen in Ehren neben den Giebelgruppen des Parthenon, weil der Maler nicht mehr erstrebte, als einen Strahl jenes Lichtes aufzufangen und andeutend festzuhalten; durch sein Gefühl für das rechte Maaß hat er auch dem Kleinen und Feinen Größe verliehen.

Abb. 574–579, 581—595 (570, 572)

Abb. 560 f.
Gr. Vm. Tf. 57, 3

Die Giebelgruppen des Parthenon stellen nun aber nicht nur den Höhepunkt, sondern zugleich den Umschwung in dem großen Schauspiel der attischen Kunst dar — ein Gleichnis, dessen Unvollkommenheit man freilich lebhaft empfindet, wenn man die Unzulänglichkeit der geschichtlichen Betrachtungsweise gegenüber so einzigen Werken bedenkt. Wie alles Höchste sind sie zeitlos; es ist völlig gleichgültig, daß sie außerdem noch Glieder einer Entwicklung sind. In diesem Sinne bedeuten sie letzte Höhe und Ende des klassischen Stiles und steht die schrittweise Fortentwicklung, die so organisch an sie anzuschließen scheint, in Wahrheit in vollem Gegensatze zu ihnen — ein Gegensatz, den wir wieder sehr unvollkommen als den von Stil und Manier bezeichnen. Wir arbeiten mit untauglichen Mitteln, wenn wir das nur der Anschauung Zugängliche begrifflich zu fassen suchen, aber für die niederen Sphären geschichtlicher Erkenntnis dürfen und müssen wir dies Werkzeug anwenden.

§ 625

Der spätparthenonische Stil, den wir nach Ausweis der Darstellungen an Basen, Schild und Thron der Athena Parthenos und des olympischen Zeus spätphidiasisch nennen dürfen, beschränkt sich nicht auf edle Einfalt und stille Größe; ein gewaltiger Schwung, heftige Bewegung, ein Rauschen reicher Gewänder erfüllt ihn. In fast übermächtiger Modellierung sind die Flächen des Poseidontorso aus dem Westgiebel gegliedert und bewegt, prachtvoll schmückend und als reicher Hintergrund umspannen und begleiten die Mäntel die Körper, wie Bäche strömen die Chitonfalten über die blühenden Leiber der Tauschwestern dahin, die Brüste umspielend, am Gürtel gestaut, im Schoße zusammenfließend. Man hat gemeint, diese Werke seien in atemloser Hast geschaffen und hat in traurigem Materialismus ein neues Werkzeug, den laufenden Marmorbohrer, zum Urheber dieses Stiles machen wollen — das tote Werkzeug anstatt des lebendigen Geistes, der es bewegt. Doch das ist nur die naive Mißdeutung eines richtigen Empfindens: uns selbst vermag das Schauspiel dieser Kunst den Atem zu rauben, wenn wir diese Fülle bewegten Lebens verfolgen und aufnehmen. Aber dieser Erregung folgt die Ruhe, wenn wir vom Einzelnen zum Ganzen zurückkehren und dies in reinem Schauen auf uns wirken lassen: all diese Bewegung und Mannigfaltigkeit spielt sich im Rahmen klarer und einfacher Umrisse ab, die Fülle ist

gegliedert und beherrscht, die dienenden, schmückenden Einzelformen ordnen sich den tektonischen Hauptformen unter.

Allein dieser Augenblick der höchsten Blüte des attischen Stiles war zu schön, um zu verweilen; die Sonne bleibt im Scheitel ihrer Bahn nicht stehen. So stark ein solcher Stil auf die Zukunft wirken mußte, konnte er die Form doch nur im Augenblicke der Schöpfung ganz mit Leben erfüllen; sobald aber das innere Leben nachließ, mußte das Mittel zum Selbstzwecke werden, ein kunstreiches Spiel an die Stelle der künstlerischen Schöpfung treten: Manier statt Stil. Das ist der reiche Stil der großen Kunst im späteren 5. Jahrh., dessen Manierismus freilich noch immer soviel Schönheit und Leben enthält, daß nur der Vergleich mit den parthenonischen Naturwesen aus Platons Ideenwelt die Züge von Manier als solche empfinden läßt. Darauf näher einzugehen ist hier nicht der Ort; der Hinweis auf die Skulpturen des Erechtheions und des Nikepyrgos, des attischen Apollontempels von Delos, des Tempels von Phigalia, des Heraions von Argos und wohl auch der lykischen Grabmäler muß hier genügen. Ergänzend sei auf das Verhältnis von Doryphoros und Diadumenos hingewiesen: die Antithese viriliter puer und molliter iuvenis hat ihren Sinn, wenn der Ton auf den Adverbien liegt; aber der Rhythmus des Diadumenos ist nicht nur weicher, sondern auch künstlicher und dem Vorwurfe wenig angemessen. Wie sich Weichheit und Rundung weiterhin steigerten, zeigt das Grabmal Dexileos von 394. Im Gewandstil ist der Manierismus am leichtesten greifbar: das parthenonische Idealverhältnis von Körper und Gewand ist gestört, das Gewand teils angeklebt, teils selbständig dekorativ. Plastik und Vasenmalerei treffen darin zusammen, aber es wäre voreilig, daraus ohne weiteres auf die verlorene große Malerei zu schließen. Gewiß unterlag sie dem allgemeinen Zuge der Zeit und das Wort vom rosengenährten Theseus des Parrhasios ist bezeichnend; aber ihre Entwicklungsstufen als Malerei im engeren Sinne des Wortes sind andere; sie hat ihr Eidos erst hundert Jahre später als die Plastik ganz erfüllt. Vielleicht geben uns pompeianische Kopien eine gewisse Vorstellung davon, wie weitgehend sich das Problem für die Malerei verschiebt. In der Architektur endlich steht das Hauptbeispiel des reichen Stiles gleich neben dem Parthenon: das Erechtheion; aller Reiz seiner reichen Gliederung und seines mannigfaltigen Schmuckes vermag die schlichte Größe der perikleischen Bauten nicht zu ersetzen.

Abb. 641

§ 626 Es ist klar, daß diese Entwicklungsstufe der Gesamtkunst der Vasenmalerei ganz andere Möglichkeiten der Entfaltung bot als die der perikleischen Zeit: der reiche Stil mahnte nicht zur Bescheidung, sondern forderte geradezu zur Nachahmung heraus. Hier war wieder wie einst im Archaismus die Fülle leicht greifbarer, stark rhythmisierter Einzelform von entschieden dekorativer Wirkung, traten wieder Formeln an die Stelle einfach großer Naturauffassung, durfte das Gewand mit reichem Ornamente geschmückt, der Faltenwurf ornamental stilisiert und barock gekräuselt werden, war ein schroffes Nebeneinander schreiender Gegensätze als Wirkungsmittel gerade recht. Und der Konflikt der kimonischen Zeit bestand nicht mehr: die große Malerei war in Raum, Licht und Farbe schon viel zu weit entwickelt, als daß die Vasenmaler daran hätten denken können, in dieser Hinsicht mit ihr zu wetteifern. Für die Komposition bedienten sie sich höchstens des mehr oder weniger zum dekorativen Schema pseudoräumlicher Flächenfüllung erstarrten polygnotischen Erbes und in der Zeichnung waren die Fortschritte ihrer Zeit für sie kein Hindernis, sondern eine Erleichterung: die Mittel plastischer Rundung und selbst starker Verkürzung waren jetzt Allgemeingut aller besseren Zeichner und nur Stümper waren bisweilen noch um die rechte Formel verlegen und fielen in altertümliches Ungeschick zurück. Geschmeidig flossen die Linien, beugten und wendeten sich die Gestalten, in flüssigen Kurven bewegten sich Umrisse, Innenzeichnung, Faltenzüge und die Technik nahm einen neuen Aufschwung und übertraf mit ihren haarscharfen Relieflinien womöglich noch die archaische Blütezeit. Allein was im Archaismus reiner Stil gewesen war und auch im Manierismus des archaischen Peithinosstiles bei aller ornamentalen Erstarrung doch nur eine gezierte Übertreibung der allgemeinen Formensprache dieser Zeit, eine Übersteigerung ihres besonderen Formgefühls bedeutete, das war jetzt, nach dem so ungemein naturnahen Idealstile der perikleischen Zeit, etwas anderes. Peinlich empfinden wir anstelle der schönen Form die kalligraphische Formel, den Schnörkel anstelle der lebendigen Kurve, die Routine anstelle der Kunst. Diesen Banausen, die nur allzuviel konnten, war nicht nur das Naturgefühl, sondern auch das Maaßgefühl der perikleischen

Abb. 417

Zeit verlorengegangen; miniaturistische Formgebung drang in schlecht angebrachter Überfeinerung ins Große, während doch noch die unmittelbaren Vorgänger auch dem Kleinen Größe verliehen hatten; süßlich hübsche, oft weichlich gerundete Formen verdrängten die einfache Schönheit, Eleganz der Bewegung ihre Kraft, Pose den Rhythmus und die Würde der Haltung, sentimentale Weichlichkeit das Ethos der edlen Bescheidenheit, mit welcher der Idolino und die Jünglinge im Parthenonfriese das Haupt neigen. Verbindet sich mehreres davon, so kommt wohl eine Athena zustande, die nicht in den Olymp, ja nicht einmal in das im reichen Stile so vielfach wirksame Theater, sondern geradezu ins Variété gehört. Maler dieser Art stehen mit all ihrer technischen und zeichnerischen Routine viel tiefer unter der großen Kunst ihrer Zeit als ihre bescheidenen Vorgänger unter der phidiasischen Kunst standen.

Abb. 595 Gr. Vm. Tf. 30

All das ist ausgeprägt und nur zu verbreitet, aber es stellt doch nur die schlechteste Seite des reichen Stiles dar; er hat auch bessere, und manche Maler erhoben sich zu einer künstlerischen Höhe, deren Wirkung nicht allzu sehr unter den Schwächen der Zeit leidet; sie nähern sich der großen Kunst soweit wie die Mittel ihrer Technik erlaubten und entfernen sich damit um ebensoviel von der selbstgefälligen Mache der Banausen. Aber das sind Ausnahmen und Nachklänge, deren Bestes immer wieder auf den spätphidiasischen Stil zurückweist; er beherrschte die Folgezeit und wird in den Werken der großen Malerei eine Fortsetzung gefunden haben, deren Nachhall uns die besten Vasenbilder und verwandte pompeianische Gemälde unvollkommen genug vermitteln — äußerlich vielleicht genauer, aber im Grundtone schwerlich so rein, wie die schlichten Vasenbilder der perikleischen Zeit das Formgefühl und das Ethos des Parthenonfrieses spiegeln. Und wenn schon dort die weißen Lekythen den Vorrang vor den rotfigurigen Gefäßen haben, so gilt dies von der Zeit des reichen Stiles in verstärktem Maaße, wenn auch in anderem Sinn: die Lekythen folgten zwar auch dem allgemeinen Zuge der neuen Zeit mit seinen weicheren Rhythmen, aber sie hielten sich frei von Manierismus und überreichem Schmuck und bewahrten Ausdruck und Stimmung in alter Reinheit; auf dem Friedhof gedieh die üppige Zierpflanze des reichen Stiles nicht.

Abb. 583, 585 (570); 641

Abb. 549 ff.

Dies ist nur einer von den Gegensätzen innerhalb der Vasenmalerei dieser Zeit; es gehört zu ihren Kennzeichen, daß sie stärker zerspalten ist als die älteren Stile, deren innere Einheit trotz aller Verschiedenheit der Richtungen viel fühlbarer ist. Es ist der Geist der Zeit des Peloponnesischen Krieges, der Geist der Sophistik, den wir hier selbst im dekorativen Handwerk spüren, eine innere Zerrissenheit wie bei Euripides, maaßlose Leidenschaft und süßes Gehenlassen nebeneinander, weil das Gleichmaaß der Seele dahin ist. In der bildenden Kunst war gewiß die große Malerei der Hauptträger dieser Gegensätze; was wir vom Pathos bei Parrhasios und vom Idyll bei Zeuxis hören, weist darauf hin. So hoch greift die Vasenmalerei nicht; nur selten ist echter Sturm in ihren Bildern wie auf dem Neapler Gigantenkrater und der Pelopsamphora; auf der Theseusschale des Aison und dem Amazonenaryballos von Cumae vermag dagegen alle Heftigkeit der Bewegung nicht über die Pose und die übertriebene Eleganz hinwegzutäuschen. Auch das süße Hinschmelzen im Kreis der Frauen und der Aphrodite bei Meidias ist nicht echt, weil es allzu bewußt zur Schau gestellt und allzu kalligraphisch gezeichnet ist: in Form und Ausdruck das gleiche artistische Tändeln. Am reinsten gelang noch das Anspruchsloseste: die Kinderbildchen auf den Choenkännchen, und am unmittelbarsten wirkt vielleicht ein vereinzeltes Bild, das in der gleichen volkstümlichen Unterschicht wurzelt wie Aristophanes, eine Karikatur des Herakles auf dem Siegeswagen, vor den die Kentauren gespannt sind und dem ein komischer Schauspieler vorauftanzt. Es ist bezeichnend, daß die attische Grazie nur noch da, wo sie ihrer selbst spottet, ganz ungeziert erscheint.

§ 627

Abb. 585

Abb. 583; 576

Abb. 593—595

Abb. 588 f.

Abb. 572

Daneben lebte Älteres in Anpassung an die neuen Stilformen weiter, vornehmlich große mythologische Bilder in jener dekorativen Abschwächung der polygnotischen Kompositionsweise, bald feiner, bald lässiger gezeichnet und meist reich an abgegriffenen Typen, die bisweilen recht äußerlich verbunden sind. So scheint ein lange für polygnotisch gehaltenes Bild des Theseus auf dem Meeresgrunde nicht einmal auf ein nachpolygnotisches Gemälde zurückgehen, sondern von dem Vasenmaler aus Theseus-, Erichthonios- und Dionysostypen zusammengeflickt zu sein. In anderen Fällen ist der Einfluß großer Vor-

Abb. 590

Abb. 574, 584f. bilder kaum zweifelhaft, so bei den Gigantomachien und beim Taloskrater, dessen Mittelgruppe nur in mehrfarbiger Malerei ganz klar und wirksam wäre. Im Gefühle der Unzulänglichkeit seiner Technik hat der Meister hier ein Gebilde voll innerer Gegensätze geschaffen: malerische und dekorative Wirkung, Flächenschmuck und Flächenzerstörung gehen ihm durcheinander. Die weiße Gestalt des Talos klärt zwar das Formengewirr der Hauptgruppe und hebt sich wirkungsvoll von den dicht gemusterten Chitonen der Dioskuren ab, aber ihre vollkommen plastische Durchmodellierung mit gelbem Firnis, die dem Mann aus blankem Erze sachlich wohl ansteht, verdirbt die zeichnerische Wirkung ebenso wie die dekorative: die rotfigurigen Gestalten mit ihren jede Bewegung der Fläche aufhebenden Chitonmustern erscheinen daneben schemenhaft flach und die Mitte des Gefäßbauches ist zwar betont, aber auch unerträglich verbeult; ihre Fläche ist zerstört. Allein dies ist ein Ausnahmefall; für gewöhnlich ist die im reichen Stil einsetzende, im späten sehr beliebte Verwendung von Weiß mit mehr oder minder entschiedener Betonung der Mitte durchaus flächenhaft und dekorativ. Dies gilt auch für die zunehmende Verwendung von Gold, das bisweilen das ganze Bild nebst Ornament und damit die Gefäßwand wie mit einem losen Netze voll blitzender Knoten überzieht und auch in Abb. 593 größeren Flächen erscheint (Erotenflügel, akroleukes Idol bei Meidias, Schilde); es gilt Abb. 596ff. ebenso für die im 4. Jahrh. bis zu ganzen Farbenskalen gesteigerte Buntheit und selbst Abb. 604 für Reliefgestalten, die als Mittelgruppe, auch vergoldet, erscheinen und auf dem vielleicht schon um die Wende des Jahrhunderts entstandenen Aryballos des Xenophantos bereits vorherrschen; sie werden dort nur noch von einzelnen rotfigurigen Gestalten umrahmt. Ihnen dient die Gefäßwand als Reliefgrund und es entsteht keinerlei räumliche Wirkung. Die durch die Gleichfarbigkeit von Bildern und Ornamenten so stark fühlbare Einheit der Gefäßverzierung blieb auch jetzt gewahrt: Weiß und selbst Gold drang schon im reichen Stil auch in die Ornamentik und diese selbst drang in den Gewandmustern in die Bilder — eine Bereicherung der Bildwirkung, die der plastischen Durchbildung des Architekturornamentes am Erechtheion entspricht.

§ 628 Dies letztere geschah in stark dekorativer, den zeichnerischen Bedingungen oft geradezu widersprechender Weise: die Maler nahmen wenig oder gar keine Rücksicht auf Rundung, Verschiebungen und Falten, sondern setzten zumal die Flächenmuster genau so hin wie Gr. Vm. Tf. 20 bei der Verzierung einer ebenen Fläche, und zwar nicht nur bei faltenlos steifen Prunkgewändern. Nur die Säume behielten auch jetzt meist ihre altererbte Bewegung, aber auch diese wurde in den Dienst der dekorativen Wirkung gestellt: eine Zeitlang finden Abb. 591 sich an ungemusterten Gewändern auffällig breite schwarze Saumstreifen, die das Bild wie ein eigenes Muster durchziehen und die feine Zeichnung der Gestalten bisweilen geradezu totschlagen. Ihre Wirkung ist um so stärker, als das Haar jetzt mit Vorliebe als Lockengeringel, nicht mehr als schwarze Fläche erscheint. Dabei führte die dekorative Absicht bis zu ganz archaisch anmutender Regelmäßigkeit des Zickzack und entsprechender Vordrehung von Seitenschlitzen, die man gar nicht oder höchstens schräg sehen sollte. Dies Überwuchern des Dekorativen wirkte auch auf die Formgebung der Gefäße ein: sie Abb. 575 sind nicht nur oft in höherem Grad als früher mit reicherem und lockerer stilisiertem, zum Teil naturalistischem Ornament überzogen, sondern auch der tektonische Sinn hat fühlbar nachgelassen; Umriß, Gliederungen, Proportionen haben an Kraft und einfacher Klarheit verloren und selbst die jetzt beliebte plastische Profilierung dient weniger der Tektonik als dem Reichtum der dekorativen Wirkung. Es ist gegenüber dem älteren klassischen Stil auf der freilich erheblich tieferen Stufe des Handwerks ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Erechtheion und Parthenon.

All diese stark handwerklichen Züge lassen es leicht verstehen, daß die Meister trotz des äußerlichen Aufschwunges ihrer Technik nicht das Bedürfnis fühlten, ihre Persönlichkeit durch Namensnennung wieder in höherem Maaße hervortreten zu lassen. Künstlerische Persönlichkeiten, die sich als solche auch nur von fern mit archaischen Meistern wie Euthymides, Euphronios, Brygos oder selbst solchen zweiten Ranges wie Phintias, Hieron-Makron, Duris oder endlich mit frühklassischen Malern wie dem Pferdemeister oder Sotades vergleichen könnten, gibt es im reichen Stile nicht mehr. So deutlich sich die verschiedenen Richtungen trotz vielfacher Beziehungen scheiden und so gut es immer

noch möglich ist, Malerhände zu erkennen, tritt uns doch nie mehr eine wirklich individuelle und wirklich künstlerische Persönlichkeit entgegen. Auch die besten sind doch nur handwerkliche Routiniers, deren künstlerische Schwäche um so offenbarer wird, je höher sie sich wagen — bei dem Monumentalbilde des Taloskraters mehr als auf dem weniger anspruchsvollen Neapler Gigantenkrater, auf den Hydrien des Meidias mehr als bei den kleinen Bildern seines Kreises. Es ist bezeichnend, daß beide Monographien über Meidias nicht nur fortwährend über die Grenzen seiner Persönlichkeit oder besser seiner Malerhand hinausgleiten, sondern das auch selbst sagen, woraus freilich nur die eine die Folgerungen zieht. Wer aber ausgeht, einen Künstler zu suchen, und dann doch nicht umhin kann, immer wieder von seinem Kreis und seinen Werkstattgenossen zu sprechen, ohne eine leidlich scharfe Grenze oder auch nur eine Grenzzone festzulegen, der zeigt damit doch, daß die Persönlichkeit nur noch eine untergeordnete Rolle innerhalb der handwerklichen Richtung spielt.

Abb. 574, 585
Abb. 593f., 592

§ 629

Wir besitzen nur je eine bezw. zwei Signaturen der Maler Aison und Aristophanes und der Töpfer Erginos und Meidias, von welchen die beiden mittleren in zwei Doppelsignaturen verbunden sind; ob dazu noch die Töpfer Nikias, Xenophantos und Maurion zu rechnen sind, hängt von der Frage ihres Zeitansatzes ab. Dieser wird im Verlaufe des 5. und gar des 4. Jahrh. immer schwieriger. Von dem höchst wertvollen Endpunkte der Gründung Alexandrias abgesehen, lehren die äußerlich festgelegten Jahreszahlen kaum etwas, was sich nicht aus den kunstgeschichtlichen Zusammenhängen von selbst ergäbe: Meidias kann man unmöglich vor dem Beginne des Peloponnesischen Krieges ansetzen, die spätattische Massenware kaum vor der Jahrhundertwende beginnen lassen. Zufällige Einzeldaten sind nur mit großer Vorsicht zu verwerten; so hat man die Phaonbilder des Meidiasmalers und seines Kreises deshalb ins 4. Jahrh. gesetzt, weil eine Komödie dieses Namens im Jahre 392 aufgeführt wurde; dieser Hinweis — denn mehr könnte es in keinem Falle sein — ist aber durch das Auftauchen jenes herrlichen Phaonbildes von rein perikleischem Stil entwertet worden. So bleibt nur die stilistische Zeitbestimmung durch den Vergleich mit den zeitlich festgelegten Werken der Plastik, dessen Schwierigkeiten schon oben erwähnt wurden. Bis gegen das Ende des 5. Jahrh. ist damit immerhin ein wertvoller Maaßstab für die schematische Reihenbildung gegeben; weiterhin verliert auch er sich in der Übergangszeit einer neuen Stilbildung und erst die Anklänge der spätattischen Nachblüte an die Plastik des Praxiteles bieten wieder einen Stützpunkt.

Unter diesen Umständen hat eine ins einzelne gehende Zeitbestimmung höchstens den Wert eines Hilfsgerüstes und man muß froh sein, wenn Äußerlichkeiten wie auffällige Einzelheiten der Tracht Zeitgleichen innerhalb der einzelnen und für verschiedene stilistische Reihen bieten; doch auch hier tut man gut, die Grenzen nicht zu eng zu ziehen. Vollends ist Vorsicht beim Ausbau der Reihen nötig: mit der Entfernung vom Ausgangspunkte wächst die Unsicherheit, und allzu schematische Folgerichtigkeit kann ad absurdum führen. Darin ins Einzelne zu gehen ist hier, wo es aufs große Ganze ankommt, nicht der Ort. Wir begnügen uns damit, Beispiele des reichen Stiles in großen Zügen zusammenzustellen und anzuordnen. Daß der stilistische Begriff sich nicht genau mit den letzten drei Jahrzehnten des 5. Jahrh. zu decken braucht, ist bei der Bestimmung der unteren Grenze des perikleischen Stiles bereits gesagt. Ist schon dort, gegenüber einer Epoche von so starker Eigenart, kein scharfer Schnitt möglich, so gilt dies in noch viel höherem Maaße für die untere Grenze des reichen Stiles; denn ihm folgt ja kein gleich ausgeprägter neuer Stil, sondern seine immer mehr an Bestimmtheit des stilistischen Ausdruckes verlierenden Ausläufer bilden die Masse der spätattischen Ware in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. Es fragt sich, wie früh der neue Stil der Nachblüte dazutritt; nach Ausweis stilistischer und geschichtlicher Erwägungen scheint dies im zweiten Viertel des 4. Jahrh. geschehen zu sein. So wollen wir uns denn nicht mit der Sorge beschweren, dies oder jenes Werk gehöre eigentlich in den nächsten Abschnitt, weil es vermutlich nach 400 entstanden sei; für uns ist die untere Grenze des reichen Stiles offen und sein Bild wird im folgenden nach der inneren Zusammengehörigkeit, nicht aber nach dem unsicheren Zeitansatze der betrachteten Gefäße entworfen.

§ 630

Wir beginnen mit einem Werke, von dem schon im vorigen Abschnitt die Rede war,

Abb. 576 der Schale des Malers Aison. Das zeichnerische Können in ihren Bildern ist so bedeutend, daß sie schwerlich ein Frühwerk des Meisters ist, und ihre Stilstufe spricht nicht für einen Ansatz gegen Ende des Jahrhunderts; Aisons Anfänge liegen also wahrscheinlich in der perikleischen Zeit. Dort fanden wir denn auch eine zwiefache Anknüpfung für ihn: jene Gruppe von zwei Peliken und einer Kanne, an deren Spitze die Nachzeichnung eines Reiters vom Westfriese des Parthenon steht, und die Schalenreihe, die von der Kodrosschale zu den Theseusschalen führt. Die Aisonschale verbindet Elemente beider Gruppen, aber es geht kaum an, die erste und von der zweiten etwa die Themis- und Theseusschalen gleichzeitig als Frühwerke des Aison zu betrachten. Die Unterschiede sind so groß, daß man schon zwischen beiden wählen müßte, und diese Wahl ist schwer: zeichnerische Eigentümlichkeiten, vom allgemeinen Streben nach Plastik bis zu den Einzelheiten des Gewandes sprechen für die erste, ungewöhnlich starke typologische Zusammenhänge für die zweite Gruppe. Letztere sind wohl leichter durch gemeinsame Vorbilder und Handwerksüberlieferung zu erklären als erstere; diese treten jedoch in Verbindung mit so starken Abweichungen auf, daß sich die Wage zugunsten der Schalenreihe neigt. Allein zu einem leidlich bündigen Beweise wären zum mindesten noch Zwischenglieder nötig. Wir verzichten daher auf Vermutungen über die Entwicklung des Malers, der doch nur unter seinen Zeitgenossen, nicht aber im Vergleiche mit älteren Meistern eine gewisse persönliche Eigenart zeigt. Uns ist die Richtung wichtiger als die Persönlichkeit, deren Grenzen nach einem einzigen signierten Beispiele nicht zu schätzen sind; es kann sein, daß sie z. B. die Amazonenbilder des Aryballos von Cumae und der Amphora Pourtalès umfaßt, ja sich vielleicht gar bis zu den Bourguignonschen Kentaurenscherben entwickelt hat; es kann aber auch nicht sein. Wir betrachten diese Werke nur als bezeichnende Vertreter einer Richtung, deren Grundton *Hauser* nicht übel durch den Hinweis auf den rosengenährten Theseus des Parrhasios angedeutet hat. Dazu kommt der zierlich reiche jonische Bau im Rundbilde der Schale: er erinnert an das Erechtheion.

Abb. 577; Abb. 563, 573; Gr. Vm. III 52

Aisons Werk ist oben bereits mit den älteren Schalen verglichen worden. Wichtiger als die überraschend große typologische Ähnlichkeit der beiden Theseusschalen ist das Verhältnis der Zeichnung des Aison zu der der großen Theseusschale und der Themisschale. Aisons Gestalten sind nicht einmal durchweg schlanker und heftiger bewegt, sie sind auch nicht eigentlich kalligraphisch gezeichnet und keineswegs kraftlos, und doch spüren wir überall ein Zuviel an Eleganz, an Wohllaut der Linien und Motive, an Zurschaustellung der Schönheit. Man vergleiche die bescheidenen Rundbilder der älteren Theseusschalen mit dem des Aison. Dort schleppt Theseus den erlegten Minotauros mit einfach kräftiger Bewegung aus der Vorhalle des Labyrinthes. Er erscheint im üblichen Schema des Schreitens in Ausfallstellung mit Umwendung, wodurch der Rumpf in Vorderansicht kommt und das Schwert in der Hand nach innen weist. Die Todesschlaffheit des Untieres ist deutlich, seine Haltung ist auf der kleinen Schale besser begründet, weil Theseus dort wie bei Aison im Nacken zupackt. Die Vorhalle besteht aus einer dorischen Säule mit einem Stückchen kräftigen Gebälkes und erscheint neben, nicht hinter Theseus; die Mauer ist durch das alte Labyrinthsymbol, einen Mäanderstreifen, angedeutet, das Rund, abgesehen von der auch sonst üblichen Überschneidung des Gebäudes, gut und nicht flächenwidrig gefüllt.

Abb. 573; Gr. Vm. Tf. 140

Anders Aison. Er füllte die Fläche schlecht und zerstörte sie zugleich, dies durch stark plastische Zeichnung und räumliche Komposition, jenes durch Hinzufügung der Athena. Durch Bereicherung und undekorative Verfeinerung hat er alles verdorben. Bezeichnend für seinen Mangel an Maaßgefühl ist die Behandlung des alten Mäanderstreifens: er hat ihn so klein gemacht, daß er in Beziehung zum Rundmäander tritt und in keiner Weise mehr als Wand wirkt — dies um so weniger, als das Gebälk nicht mehr auf ihn trifft, dafür aber Stufen hinter ihn greifen. Diese drei Stufen sind wohl ein pseudoperspektivischer Primitivismus und sollten unter Säulen und Wand sein; sie zu verschweigen konnte sich der Maler nicht entschließen: wieder eine jener Berührungen des reichen Stiles mit dem Archaismus. Dann die zierliche jonische Vorhalle, zweisäulig mit einer Giebelecke mit miniaturhaft durchgebildetem Akroterion. Sie greift hinter Theseus, der sich nicht nur von ihr und Athena räumlich abhebt, sondern auch sehr plastisch

gezeichnet ist, mit vorgewölbtem Brustkorb in Schrägansicht, deren räumliche Wirkung durch das Überschneiden des Armes gesteigert wird. Daß weniger hier mehr gewesen wäre, zeigen die älteren Schalen in ihrer klassischen Einfachheit. Dies gilt auch im einzelnen. In der Haltung des Theseus wollte Aison die Kraftanstrengung rhythmisieren. Das ist zum Teil gelungen, aber dabei ist eine allzu elegante Heldenpose entstanden und die starke Bewegung der Umrisse, die überall Wellen schlagen wollen — wo keine kurzen möglich sind, wenigstens lange — paßt schlecht zu so schlanken Formen, die gerade dadurch eher schwächlich wirken. Das tut auch der kleine Kopf mit dem zierlichen Lockengewirr und dem zurückweichenden Kinn, desgleichen in diesem kleinen Maaßstabe das sorgfältig durchstudierte Gewand der Athena. Und nun gar der Minotauros! Obwohl er geschleift wird, sind seine Arme vorgestreckt und zeigen bis in die Fingerspitzen eine lässig elegante Haltung, als ob sie zu einem im Lehnstuhl ruhenden Weltmanne gehörten. Hier ist mit einem großen technischen und zeichnerischen Können Mißbrauch getrieben; der Maler wußte es weder künstlerisch noch dekorativ zu meistern: Epigonenmanier.

Die Außenbilder mag jeder selbst mit den älteren Schalen vergleichen. Der Blick gleitet leichter über die Schwächen dieses gestaltenreichen Zyklus hinweg und man anerkennt williger das große Können. Gewiß sind die Gruppen mit Skiron und Prokrustes allzu räumlich, aber die perspektivische Sicherheit fordert doch Achtung im Vergleiche mit einer so häßlichen Verzeichnung wie bei dem Sinis der älteren großen Schale. Aisons Sinisgruppe schwelgt in schwellenden Umrissen von stark plastischer Wirkung und in rhythmischen Biegungen; das Zuviel ist darin erträglich, weil es durch die kalligraphische Rankenform der „Fichte“ übertönt und daher gemildert wird. Die Ausfallstellung in höchster Steigerung und in schwungvoll elegantem Kurvenzug ist auch hier das Leitmotiv und vollends beherrscht sie den Aryballos von Cumae, dessen „polygnotische“ Komposition nicht wirklich räumlich, sondern von stark dekorativer Rhythmik ist. Man wird dabei schon an den Fries des Mausoleums erinnert, nur daß dort wieder echter Ausdruck an Stelle der manieristischen Eleganz erscheint. Wie schlicht und rein wirkt daneben der Aryballos Saburoff; der Weg von ihm zu dem von Cumae ist gar nicht weit, aber er führt über die Grenze, die Stil und Manier trennt. Noch einen Schritt weiter und wir gelangen zu den Bourguignonschen Kentaurenscherben, deren Theseus *Hauser* an den des Parrhasios erinnerte. Diese kleinlich hübschen Züge mit dem schwachen Kinn, diese fast schwächlich schlanken Schenkel und vollends diese knochenlos weichlichen langen Zehen, die peinlich an die Schalen des Aristophanes erinnern, dazu der Reichtum an Weiß und Gold und gelbem Firnis, der bei einem Pferde malerisch modelliert ist — das ist schon volle Entartung des rotfigurigen Stiles. Auf der Scherbe eines nahverwandten, ähnlich prunkvollen Gefäßes neigt der opfernde Herakles seinen hübschen Kopf fast ebenso sentimental wie die eleganten Jünglinge, Mädchen und Eroten bei Meidias.

§ 631
Abb. 560
Gr. Vm. III 52
Abb. 586 f.
Abb. 593 f.

Um diese Richtung nicht gar so unerfreulich abzuschließen, sei hier noch ein fernerstehendes Gefäß angereiht, die Phineuskanne Vagliasindi. Der Maler hat lange nicht soviel gekonnt, aber dafür entschieden künstlerischer empfunden als Aison. Komponiert ist sein Bild freilich weder als solches noch als Gefäßschmuck; aber das ist wohl ein Glück, denn dadurch scheint die Reinheit eines Eindruckes aus der großen Malerei wie in flüchtig gereihten Erinnerungsskizzen nach Motiven eines Bildes bewahrt geblieben zu sein. In anspruchslosen leichten Strichen sind diese Bildelemente hingesetzt. Schräg in die Tiefe gebaut und auch im einzelnen räumlich ist die Gruppe der Boreaden, die eine ereilte blutende Harpye fesseln. Hier spüren wir wirklich noch etwas von dem Sturme der Verfolgung — nicht das majestätische Rauschen von Adlerfittichen, sondern ein scharfes Schwirren der spitzen Flügel — und von dem jähen Ruck, mit dem die schöne schlanke Sturmmaid am flatternden Haare gepackt ward; ihr verzweifeltes, bei allem Ausdruck wunderschönes Sträuben, läßt uns Mitleid wie mit einem gehetzten Vogel empfinden. Diese Gruppe überschneidet sich leicht mit einer zweiten, wodurch ein mit dem Mythos schwer vereinbares Ganzes entsteht: zu den Füßen des im Lehnstuhle sitzenden blinden Königs, wie an sein Knie gelehnt, liegt eine tote Harpye leicht hingegossen da, auch sie so ausdrucksvoll wie schön. Das ist größere Kunst als die eines bescheidenen Vasenmalers; auf ein größeres Vorbild weist auch die halb verdeckt zuschauende Frau. Wie-

Abb. 570

viel attische Charis liegt in diesem bescheidenen, ja unvollkommenen Bildchen; wie verblaßt daneben der unteritalische Phineuskrater mit seinem Aufwande, seiner bedeutenden Zeichenkunst und seinen erstaunlich charakteristischen Semitenköpfen. Der Krater erregt in uns Interesse und Anerkennung, die attische Kanne Mitleid und Liebe.

Gr. Vm. I 304 Tf. 60, 2
Abb. 799

§ 632 Von diesem feinen Bildchen, in dem doch schon so deutlich der Atem der großen Kunst weht, wenden wir uns zu einem Kreise monumentaler Gefäße von entschieden großmeisterlichem Zuge. Wir beginnen mit einer Gruppe von vier Mischgefäßen, deren großartiger Stil sie als Werke des gleichen bedeutenden Malers, des Atalantemeisters, erkennen läßt: dem Kelchkrater mit Atalante und Hippomenes vor dem Wettlaufe, dem Volutenkrater mit der Rückführung des Hephaistos (beide in Bologna), dem Neapler Stamnos mit dem Dionysosfest und dem dionysischen Dinos Saburoff. Am strengsten ist oder wirkt doch durch seine Ruhe das Atalantebild; in den anderen Bildern schwillt die Bewegung stellenweise bis zu dem Wirbel dionysischer Ekstase an und steigert sich in den Gewändern zu zuckender Unruhe. Man hat da freilich auch bei der stärksten Bewegung das Gefühl, daß die Firnislinie nicht das rechte Ausdrucksmittel für dieses flimmernde Leben des Gewandes ist; wir verlangen nach Licht und Farbe oder doch nach einer Modellierung der Form wie sie in der Plastik der phidiasischen Schule etwa bei der Aphrodite Doria ähnlich erscheint. Der Maler hat dies offenbar selbst gefühlt und es daher mit dem alten unvollkommenen Hilfsmittel breiter Begleitlinien von verdünntem Firnis versucht.

Abb. 578 f.
Abb. 581 f.
Gr. Vm. Tf. 36 f.

An der genannten Statue fällt der Gegensatz zwischen der Ruhe ihrer Haltung und der windbewegten Unruhe des Gewandes auf: ein nahezu barockes Element, eine Disharmonie von Körper und Gewand, die deutlich zeigt, daß die Stilhöhe der Parthenongiebel überschritten und der Weg zur Manier betreten ist. Auf der gleichen Stufe, mit einer gewissen Spannweite vom Atalantekrater zum Dinos, stehen unsere Bilder. Auch bei ihnen erstreckt sich die Unruhe des Gewandes auf wenig oder gar nicht bewegte Gestalten, aber dort weht kein Wind, sondern die Unruhe liegt in der Zeichnung selbst und die rein lineare Ausdrucksweise verschärft die Wirkung. Sie ist im Atalantebilde noch gemäßigt, doch fällt auch dort schon auf, wie kurze Doppellinien, die einen Faltenrücken mehr linear andeuten als plastisch zeichnen, Kurven und Haken etwas ungleichmäßig, hastig und wirr von den Rändern her in die Flächen hineinfahren. Dies Element ist auf den anderen Bildern sowohl gesteigert wie schematisiert. Auch wo nur wenig freie Fläche bleibt, sind die ruhigeren Linien meist in Gruppen und Büscheln geordnet, zwischen welche die mehr oder minder wirren Haken lose eingreifen. Auf dem Dinos neigen diese Systeme zur Auflösung in ein freies Gekräusel, so am Mantel des liegenden Dionysos und an Oberkörper und Spielbein der statuarisch dastehenden Mänaden; dadurch entsteht ein schreiender Gegensatz zu den hier strenger als auf dem Stamnos gebildeten Steilfalten der Standbeinseite. Hier drängt sich ein anderer Vergleich aus der Plastik auf: mit jener sonderbar barocken kleinen Originalstatue in Venedig, in welcher der dekorative Gewandstil des stürmisch bewegten Frieses von Phigalia erstarrt erscheint; es ist wie eine Karikatur der freien Natürlichkeit und des edlen Gleichmaaßes in den Parthenongiebeln: die Harmonie von Körper und Gewand, von Ruhe und Bewegung, von Graden und Kurven ist zu grellen Dissonanzen zerrissen.

Auf diesem Punkte der Entwicklung ist es lehrreich zu bedenken, daß selbst hier der vom Archaismus herabführende Faden noch nicht abgerissen ist; und hier wie dort beruht der Eindruck von Unnatur nur auf der Stilisierung und Anwendung von Elementen, die in der Wirklichkeit vorhanden sind: Faltengruppen, Zwischenzüge und Staufalten. Auch diese letzteren kann man von den Mänteln im Nacken der Gestalten des Euthymides, ja schon des Andokides zum Parthenon und bis zu dem Gekräusel der venezianischen Statue und unserer Bilder verfolgen.

§ 633 Der Erregtheit des Gewandstiles entspricht keine gleich heftige Bewegung der Gestalten selbst. Dies gilt auch für die stärkst bewegten; bei ihnen ist der Zwiespalt nur geringer als bei den ruhigen und bei der Aphrodite Doria; es ist wie eine allzu rauschende Begleitung zu einer etwas matten Melodie. Das ist wieder eine jener Umstimmigkeiten des reichen Stiles; der Schönheitsrhythmus dämpft den Ausdruck der Bewegung, die Bilder geben nur einen matten Abglanz des starken Feuers der spätphidiasischen Kunst. Stärker ist der Nachhall

parthenonischer Größe in der Ruhe des Atalantebildes. Als Komposition ist es nicht bedeutend; der Maler zeigt auf beiden Krateren, daß er die Sicherheit verlor, sobald er die gemeinsame Standlinie aufgab und räumlich zu wirken suchte. Dazu kommen kaum gemilderte Parallelismen in der Hauptgruppe: die Standmotive von Hippomenes, Eros und Atalante entsprechen einander trotz der Verschiedenheit von Arm- und Kopfhaltung allzu sehr und ähnlich gleichen sich die beiden nächsten Zuschauer. Die Gestalten sind weder in der Fläche noch räumlich geschickt ineinander gefügt und verteilt; dies gilt auch für den Hephaistoskrater mit seiner ungleichmäßigen Dichte und Tiefenwirkung. Aber diese Schwächen haben für uns ein ähnliches Interesse wie die der „mikonisch-polygnotischen" Bilder der frühklassischen großmeisterlichen Richtung: sie folgen aus dem Streben, von der üblichen dekorativen Schematisierung der „polygnotischen" Kompositionsweise loszukommen und sich der Raumbehandlung der gleichzeitigen großen Malerei zu nähern, soweit dies mit den Mitteln des rotfigurigen Stiles möglich war. Denken wir uns das linear weit durchgebildete Gelände des Atalantebildes skiagraphisch behandelt, so entsteht ein freilich mangelhaftes, der unten besprochenen Pelopsamphora nicht ebenbürtiges Bild der Art wie das Pentheusgemälde im pompeianischen Vettierhause; dazu tritt ergänzend die farbenfordernde Gruppenbildung auf dem Hephaistoskrater und auch der Dionysos auf dem Dinos verrät ein plastisches Sehen wie bei Aison.

Abb. 579
Abb. 583; 641
Abb. 576

Durch den Schleier persönlich und technisch bedingter Unvollkommenheiten hindurch läßt uns der Maler doch bedeutende Bilder sehen. Dionysos und Ariadne gelagert und nun wirklich rings umschwärmt vom Thiasos, ebenso Hephaistos vom Schwarm herbeigeführt und trotz der Zerstörung wirksam in seinem Aug in Auge mit Hera: er weinfroh daherreitend, sie dicht verhüllt, gesenkten Hauptes auf dem Thron, an den sie die unsichtbaren Bande fesseln — ὑπόδρα ἰδοῦσα, wie wir mehr ergänzen als sehen, wie auf niederer Stufe der dem Schwarm entgegenfauchende Löwe ausdrückt. Auf dem Atalantebild ist wenigstens die Gruppe von Hippomenes und Aphrodite bedeutend. Sein statuarisches Athletenmotiv paßt zu dem Vorgang und dieser steigert das prachtvolle Kontrapost der Haltung: überrascht durch die nur ihm bemerkbare Erscheinung der Göttin wendet er jäh den Kopf um. Der Vergleich mit dem Paris-Helena-Bild im Hause der vergoldeten Amoren drängt sich auf: dort das Moll des 4. Jahrh., auf unserem Krater noch das Dur des 5.

Abb. 581
Abb. 579
Herrmann Tf. 77

Die Zeichnung des Meisters hat wie im Gewande so überall eine gewisse Neigung zu Fülle und Überschwang, doch hält sie sich noch frei von Weichlichkeit; sie ergänzt sich mit Aisons Streben nach schlanker Eleganz und fügt dem Bilde der Zeit einen volleren Ton, eine sattere Farbe ein. Die Entwicklung seit der Stilstufe des Parthenonfrieses zeigt am besten der Vergleich der Rückseite des Atalantekraters mit den älteren Männern des Frieses und dem Aigeus der Themisschale. Die drei Männer, wohl Kampfrichter, sind nicht als gleichgültige Mantelfiguren behandelt und stehen daher auch im Rahmen des Landschaftsbildes. Es fehlt ihnen die vornehme Knappheit der Masse und des Umrisses, die Bestimmtheit der Haltung, die den verglichenen älteren Werken auch da eigen sind, wo sie starke, reife Formen, weiche Verhüllung und lässiges Ruhen zeigen. An den Köpfen neigt das Kinn zu etwas schwächlicher zurückweichender Bildung und die Stirnnasenlinie hat besonders auf dem Stamnos einen weichen Schwung, der sich im reichen Stil oft zu unorganischer Weichlichkeit gesteigert findet. Ansätze dazu zeigt schon der Hephaistoskrater, während auf dem Atalantekrater noch eine straffere Zeichnung herrscht.

Abb. 578
Gr. Vm. Tf. 140

Über die andeutende Behandlung der Landschaft im Atalantebilde geht die P e l o p s - a m p h o r a in Arezzo mit erstaunlich einfachen Mitteln in der Wirkung weit hinaus. Der Maler hat zwei unvereinbare Dinge bis zu einem bemerkenswert hohen Grade vereinigt. Auf den ersten Blick und aus einiger Ferne sieht man nur das Gespann in leichter Schrägstellung des Wagens und in der üblichen Staffelung der Pferde dahinjagen; die Standlinie ist vollkommen gewahrt und durch die Parallelismen des alten Galoppschemas betont; zwei Bäume, ein Taubenpärchen, ein Delphin scheinen nur die Fläche zu füllen und ein paar Geländelinien und Wasserstriche zerstören sie nicht. Erst bei näherer Betrachtung wird dies Flächenbild zum Raumbilde von überraschender Kraft: die leichten Andeutungen der Landschaft zwingen die Vorstellung in feste Bahnen. Wir sehen den Wagen an einer Felserhebung des Gestades vorbei zwischen zwei Bäumen hindurch in flachem Bogen auf das glitzernde

§ 634
Abb. 583
Gr. Vm. Tf. 67

Meer hinausjagen. Schnaubend betreten Poseidons feuersprühende Renner ihr Element; die sausende Fahrt läßt Pelops' Haar und Mantel scharf zurückfliegen; weit zurückgelehnt hält er die Götterrosse in der Gewalt und wendet sich im Augenblick der Rettung nach dem nun ohnmächtigen Verfolger um. Mitten in diesem Sturme von Bewegung steht Hippodameia in königlicher Ruhe aufgerichtet an der Wagenbrüstung und hebt nur staunend über das Wunder der Meerfahrt die Hand. Das Motiv ihrer aufrechten Gestalt wiederholen die Bäume und diese ruhigen Senkrechten steigern die Wirkung der vorwärtsdrängenden und zurückwehenden Schrägen und Wagerechten. All das sind Züge einer wahrhaft großmeisterlichen Kunst, allein die Spätzeit verrät sich auch hier durch allzureichen Schmuck und allzu zierliche Durchbildung des einzelnen. Das theatralisch reich gemusterte Gewand des Pelops mit dem jetzt sehr beliebten Gürtelkranze, das für den Maaßstab überfeine Fließen der Chitone, der Lorbeerkranz mit den weißen Beeren in dem auch im Flattern zierlich geordneten Haare des Pelops und vollends seine kleinlich hübschen Züge — das alles zeigt, daß die Zeit der einfachen Größe, die doch selbst aus den Miniaturbildchen des Eretriameisters spricht, vorüber war. Die weiß aufgemalten Tiere auf dem Hals der Amphora wirken in diesem Zusammenhange wie ein Zweifel des Malers an dem alten Herrenrechte der rotfigurigen Technik.

Gr. Vm. Tf. 57, 3 Abb. 560 f.

Von ganz anderer Art sind die Nachklänge eines großartigen Bildes der Gigantomachie — denn so, nicht nur von einer Bildtypik, dürfen wir in diesem Falle zuversichtlich sprechen, weil der Neapler Krater einen für die Keramik unerhörten und bei dieser Gefäßform höchst undekorativen Zug bewahrt hat: ein Ornamentband in der Form jener eleusinischen Zweigbündel, der Bakchen, spannt sich als Andeutung des Himmelsgewölbes wie ein Regenbogen durch das Bild. Hier ist nicht der Ort zu fragen, ob wir dadurch auf einen Schild, womöglich den der Athena Parthenos des Phidias als Vorbild geführt werden; wir begnügen uns mit dem Hinweis auf den Zusammenhang von fünf Gefäßen: des Neapler Kraters, der melischen Amphora, der tanagräischen Pelike, der Schale des Aristophanes und Erginos, endlich eines apulischen Kraters. Der Neapler Krater ist stark zerstört, aber er gibt doch wie im einzelnen so auch als Ganzes einen viel stärkeren Eindruck von der Art des Vorbildes als die anderen Gefäße. Die gewaltige Brandung eines vergeblichen Himmelstürmens, mit allen Mitteln einer reifen Zeichenkunst und allem Reichtum an Motiven und an Ausdruck wilder Bewegung und überlegener Ruhe dargestellt im schlichten Rahmen einer zeichnerischen Shakespearebühne — das ist der Eindruck, den uns noch die Trümmer dieses Kraters hinterlassen. Am Himmelsbogen zieht Helios auf und taucht Selene nieder, ein Lieblingsmotiv der phidiasischen Kunst, das im Parthenongiebel fast unplastisch malerisch behandelt ist, mit jenem Anthropomorphismus, der zu ganz vermenschlichten reinen Landschaftsbildern geführt hat. Ein solches von ähnlich andeutender Ausdrucksweise wie im Parthenongiebel wurde bereits beim perikleischen Stil erwähnt, das Hauptstück gehört dem reichen Stil an: vor dem Wagen des Helios tauchen die Sternknaben von den Klippen ins Meer, Selene trabt davon und der spröde Kephalos erwehrt sich derb der Eos. An der Zeichnung des Gigantenkraters fallen starke und leichte Verkürzungen, Wendungen und Biegungen auf; die vorgebeugten, Felsblöcke losbrechenden und hebenden Giganten stehen ganz außerhalb der üblichen, immer noch vorwiegend flächenhaften Typik der Vasenmalerei; dies gilt auch für Einzelzüge wie die Beinhaltung des Rosses der Selene, die sich genau so am Parthenonfriese findet. Endlich verrät der Meister den Einfluß der großen Malerei durch eine ungewöhnlich starke Verwendung breiter Schattenlinien: wieder ein Parallelismus zu den polygnotischen Vasen des frühklassischen Stiles. Wie dort ist das Streben auch auf reiche und individuelle Durchbildung des einzelnen gerichtet, von der Bildung des Haares bis zu den prunkvollen Waffen, aber wie dort verrät der Maler auch die Grenzen seiner Kunst und seiner Technik — dort mehr durch Härten, hier mehr durch Züge von Weichlichkeit, wie sie besonders bei den von vorn und schräg gesehenen Köpfen auffallen; sie erinnern etwas an das Grabmal des Dexileos.

Abb. 585 Gr. Vm. 11 Abb. 72 ff.

Abb. 584, 587

Gr. Vm. Tf. 126

§ 635 Weniger hoch strebte der Maler der Amphora von Melos. Sein Werk ist ein gutes Beispiel handwerklicher Monumentalität des voll entfalteten reichen Stiles. Das zeichnerische Können ist bedeutend, ist aber ohne Feingefühl und bisweilen selbst mit grober Nachlässigkeit gehandhabt: so kommt ein von hinten gesehener Gigant zu einem von vorn gesehenen Beine, so sind Körper verkümmert, Gesichter verbogen und geschwollen.

Abb. 584 Gr. Vm. Tf. 90 f.

Auch die Kompositionskunst ist nicht groß, die Gesamtwirkung aber, auf die es dem Maler offenbar ankam, ist in ihrer Weise nicht unbedeutend. Gewiß ist dieses pseudoräumliche Getümmel auf der Fläche, dies Hinauf-, Hinab- und Durcheinanderwogen von Sturm und Gegenstoß in Wahrheit weder dekorativ noch malerisch, sind die fünf Schimmel, die vielen weißen Zutaten, die reichen Muster der Gewänder und Waffen, die schimmernden Flächen von verdünntem Firnis Zeichen eines Sinnes, der äußerlich bunten Schmuck an Stelle inneren Formenreichtums setzt, erinnert z. B. der Gegner des Apollon in seiner geschwollenen Formgebung eher an den pergamenischen Gigantenfries als etwa an den Poseidon im Westgiebel des Parthenon, steht das typisch wiederholte Galoppschema der Viergespanne peinlich starr zwischen so viel zuckender Bewegung — aber was man auch im einzelnen und was man grundsätzlich gegen solche Gefäßverzierung sagen mag, es ist doch ein pompöser, zwar nicht eben geschmackvoller, aber immer noch griechisch formenklarer Gefäßschmuck, es ist doch noch manch schönes, ausdruckstarkes Motiv bewahrt und durch das Ganze weht doch noch etwas von dem echten Sturm eines großen Vorbildes. Dies gilt selbst für den bescheidenen und reichlich schematischen Auszug auf der Pelike noch ein wenig; erst auf der Schale des Aristophanes ist es damit gänzlich aus.

Aristophanes, der bei Erginos malte, ist wohl der ärgste Banause des Kerameikos, den wir mit Namen kennen. Seine Gigantenschale ist in der leeren Kalligraphie der Zeichnung, in der Schwächlichkeit des Motivausdrucks, in der süßlichen Hübsche, die sich wie parthenonische Schönheit gebärdet, noch ärger als die beiden fast gleichen Kentaurenschalen, deren eine ebenfalls signiert ist. Geradezu schlecht werden kann dem Beschauer angesichts der freilich nicht auf Aristophanes beschränkten, sondern damals nur allzu verbreiteten Füße mit den überlangen weichlichen Mittelzehen und dem infamen schleifenartigen Schnörkel, der den kleinen Zeh bedeuten soll. Arg ist auch das Gewand, mit dem sich der Maler doch so viel Mühe gegeben hat. Am erträglichsten ist noch das einem Giganten freilich wenig anstehende meidiasisch weiche Fließen des Chitons, der Peplos dagegen zeigt ein qualvolles Ringen zwischen Beobachtung der großen Kunst und unverbesserlichem Manierismus. Manche Brüste sind mitten zwischen den Falten wie glatte umränderte Scheiben gebildet, ebenso Knie, um die herum sich die Faltengruppen wie Sturzbäche ergießen. Das Ärgste sind aber die als Faltenaugen gedachten Tropfen, die teils wahllos hingesetzt, teils gar wie an der Schnur gereiht sind. Sie finden sich im reichen Stil öfter und werden auch ganz anders gewertet, so auf der Amphora von Melos bei Artemis als Saumfalten, bei mehreren Göttern als Gewandmuster wie an der Hippodameia der Pelopsamphora. Meidias zeigt sie nur schüchtern bei seiner Hygieia; auf dem rohen Phaonkrater seines Kreises erscheinen sie in gröbster Form gereiht. Ihre Entstehung an Chitonsäumen ist schon an dem perikleischen Epinetron von Eretria zu beobachten, dort sind sie aber noch nicht manieristisch erstarrt.

Abb. 587 Gr. Vm. Tf. 127
Abb. 586 Gr. Vm. Tf. 128 f.
Abb. 584 Gr. Vm. Tf. 96 f.
Abb. 583
Gr. Vm. Tf. 8, 59
Abb. 561

Die Komposition ist von aufdringlicher, aber wenigstens dekorativ wirksamer Symmetrie; mit der Standlinie auszukommen, hat der Maler sich jedoch nicht bemüht; in den schön geschnörkelten, an Meidias anklingenden Geländelinien unter den Knien niedergebrochener Giganten erinnert er noch schwach an sein räumliches Vorbild. Ein solches möchte man, wenn der Analogieschluß erlaubt ist, auch für seine Kentaurenschalen annehmen; es scheint in anderen attischen und bedeutenden, ausdruckstarken unteritalischen Bildern nachzuklingen. Neben diesen wirken die Schalenbilder des Aristophanes schwächlich und glatt, aber die Motive haben doch etwas mehr Kraft bewahrt als auf der Gigantenschale; die Deianeira des einen Rundbildes schwebt freilich wie eine grüßende Kunstreiterin in der Luft und Nessos hält die Hand, die zupacken oder abwehren sollte, mit lässiger Eleganz vor ihrem Leib. Am Henkelornamente der Schalen erscheinen bereits kleine Akanthosblätter, ebenso an einer Eichellekythos, deren Zuweisung an Aristophanes so gut wie sicher ist. Das Gewand ist dort weniger unharmonisch und wir würden vollends besser von dem Maler denken, wenn es außer Zweifel stände, daß eine Lutrophoros mit stattlichen, sorgfältig gezeichneten Gestalten sein Werk wäre. Sie zeigt zwar auch den Manierismus der Zeit, ist aber doch eine wirklich gute Handwerksarbeit. Allein die Wahrscheinlichkeit würde nur dann zur Sicherheit, wenn sich wenigstens noch ein signiertes Bindeglied fände.

Abb. 586
Gr. Vm. III 41
Gr. Vm. III 38

§ 636 Abb. 574 Gr. Vm. I 197 Tf. 38f.

Mit dem Taloskrater erheben wir uns wieder zu einer ganz anderen Höhe, so stark auch er unter den Schwächen des hier in seiner Sünden Blüte stehenden reichen Stiles leidet. Davon war oben schon die Rede gelegentlich der auf ein malerisches Vorbild weisenden Mittelgruppe mit dem plastisch modellierten weißen Talos und den reich gemusterten Chitonen der Dioskuren. Das Bild berührt sich in symmetrischer Entsprechung mit dem der ficoronischen Erzcista; man hat daher an einen Zusammenhang gedacht, ein Paar oder einen ganzen Zyklus berühmter Argonautenbilder, womöglich von Mikon. Wir kommen dort, freilich im wesentlichen ablehnend, darauf zurück. Das Kraterbild hat als Ganzes einen eindrucksvollen großmeisterlichen Zug, der auch in dem ruhigen Zustandsbilde der Rückseite mitklingt. Im einzelnen stören weniger die Schwächen der Raumgestaltung — zu dem besprochenen Zwiespalte zwischen Talos und den Dioskuren kommt hauptsächlich die naive Herabführung des Baumes bis zur Standlinie, wodurch die Mittelgruppe vollends unmöglich wird —, als die überzierliche und überreiche Durchbildung nicht nur der Gewänder. Von diesen sind die Muster noch nicht das Schlimmste; peinlicher ist das Vergreifen im Maaßstab in dem miniaturistisch fein gezeichneten Chiton der Amphitrite, der ganz meidiasisch ist, und der schroffe Gegensatz kleinlicher Kräuselfalten am Spielbeine zu gradlinigen Steilfalten. Dazu kommen kleinlich hübsche Gesichtszüge, in ihrer Weise ähnliche Modenwelttypen wie die des frühklassischen Meisters von Ruvo, und allzu weich geschwungene und gewellte Körperformen. Der Umriß hat nicht nur an Kraft, sondern auch an Halt verloren und flattert an der Rückenlinie des Zetes wie ein schlaffes Segel. Viel kräftiger und ausdrucksvoller ist das bescheidene kleine Thiasosbild am Hals in seiner anspruchslosen Handwerksmäßigkeit.

(Randnotizen: Abb. 628; Abb. 505)

Abb. 575

Über den Taloskrater geht der Pronomoskrater in verschiedener Hinsicht hinaus. Die Form hat an Kraft verloren, die Ornamentik macht sich aufdringlich breit und die bunte, mit viel Weiß durchsetzte Fülle kleiner Gestalten hat nichts von der Monumentalität der Dioskurenbilder. Das umfangreichere Hauptbild gliedert sich in zwei nur wenig miteinander verzahnte Streifen und bereitet damit die in der unteritalischen Keramik häufige Erstarrung der polygnotischen Kompositionsweise vor. Diese ist in dem kleineren Thiasosbilde der Rückseite noch lebendiger und dort spüren wir ein bedeutendes Vorbild, dessen Wirkung in der jüngeren attischen Keramik stark war und sich bis zu den Etruskern verfolgen läßt. Es braucht nicht gerade eines der von Pausanias erwähnten Gemälde im jüngeren Dionysostempel beim Theater gewesen zu sein, aber möglich ist dies auch zeitlich, denn wir befinden uns hier allem Anscheine nach bereits an der Jahrhundertwende. Ins Theater führt uns denn auch das Hauptbild, die Vorbereitung eines attischen Satyrspieles, deren Wirklichkeit mit dem Glauben an den mitten zwischen den Choreuten mit Ariadne oder Paidia und Himeros gelagerter Gott verschmilzt. Dazwischen erscheinen die in dieser theaterfrohen Zeit so häufigen Preisdreifüße; auf den Stufen des hier sorgfältig ausgeführten Unterbaus des einen sitzt ein Choreut, wie das gewiß oft geschah. Das Zustandsbild ist auch im einzelnen nicht eben bedeutend, gibt aber doch ohne allzuviel Pose einen Eindruck von dem durch kleine Einzelproben belebten Zuwarten. Die reich gemusterten Gewänder erscheinen hier am rechten Orte; sie gehen durch die mehrfache Wiederholung bildlicher Streifen noch über den Taloskrater und seinen Kreis hinaus. Der Flötenspieler Pronomos ist als Zeitgenosse des Aristophanes bekannt. Daß ein im Heiligtum geweihter Pinax als Vorbild gedient hat, ist angesichts des Schauspielerreliefs aus dem Piräus möglich, nur verbietet schon die Länge des Streifens, an eine genaue Wiedergabe zu denken; das Kraterbild kann aber auch frei aus der anathematischen Typik geschöpft sein.

§ 637

Ganz anders ist das Thiasosbild. In ihm wogt nicht nur dionysisch erregtes Leben, sondern es herrscht auch künstlerisch ein ungleich größerer und freierer Zug. In wie hohem Grade dieser dem Vorbild angehört, zeigt der Vergleich eines anderen, wohl noch jüngeren Kraters, der schon entschieden spätattisches Gepräge trägt, aber trotzdem von stärkerem Leben erfüllt ist und die ekstatische Stimmung des Dionysos, das Vorwärtsstürmen der Schar und ihre allgemeine Erregung kräftiger und unmittelbarer ausdrückt. Der Pronomosmaler bleibt mehr in linienschöner Typik stecken, wenn sein Werk auch noch hoch über ganz erlahmten und abgeblaßten spätattischen Bildern steht. Die Gruppe des

Dionysos mit Ariadne und dem hinterherfliegenden musizierenden Eros erscheint auch als rebenumschlungenes Rundbild einer Schale, wo Dionysos sorgfältig mit schräg erhobenem Kopfe wie auf dem zweiten Krater gezeichnet, die Bewegung der Ariadne jedoch durch das Rund gehemmt ist. Die sonstigen, einander mannigfach durchkreuzenden Abweichungen in den Einzelheiten der verschiedenen Bilder zeigen gut, wie frei die Maler dem Vorbilde gegenüberstanden; auf ein bestimmtes Gemälde kann man kaum mehr als die Grundzüge der Hauptgruppe und die ganze Anlage und Stimmung zurückführen; einzelne Gestalten und Nebengruppen können ebensogut entlehnt wie anderen Ursprungs und auch von eigener Erfindung oder Umbildung sein. Standen doch auch die Werke der großen Malerei wenn nicht im Banne, so doch im Zusammenhange der gleichen, oft sehr langlebigen Typik wie die Vasenbilder. Ein klassisches Beispiel dafür bietet die beim frühklassischen Stil behandelte Nausikaatypik; sie führt von der Zeit des Polygnot bis zu der unserer Schale nah verwandten Pyxis herab.

Dem weiteren Kreis oder, wenn man feiner scheiden will, der Ellipse, in deren Brennpunkten der Talos- und der Pronomoskrater stehen, gehört noch manches in seiner Weise bemerkenswerte Werk an; hier sei nur noch auf wenige hingewiesen. Ein Herakleskrater in Villa Giulia ist ein Musterbeispiel der theatralischen Eleganz des reichen Stiles. In richtigem Gefühle sagt *Furtwängler,* man höre Athena förmlich eine wohlgesetzte euripideische Rede bei der Einführung des Herakles in den Olymp halten. Der Herakles dieses Bildes ist trotz seiner Pose und der allzu schwellenden Rundung seiner Umrisse noch am erträglichsten, weil ihm ein bedeutender statuarischer Typus zugrunde liegt. Athena und Hebe im steifen Festgewande sind wahre Zierpuppen, der vornehm wohlwollende Zeus und die leicht schmollende Hera schwächlich und süßlich. Bezeichnend ist die auch über das, was sich der reiche Stil aus Kurvenfreude oft erlaubt, hinausgehende Knochenbiegung am eingestützten Arme der Hera; die meisten Hände sind fürchterlich, gleichsam aus Pratzen, Nudelteig und Rosenöl einer falschen Eleganz gemischt; Athena könnte mit der Rechten ihr ganzes Puppengesicht zudecken. Auf dieser Stufe steht im Grunde die ganze Zeichnung, wo es nicht schön zu mustern oder fein meidiasisch zu stricheln galt wie bei der Nike, deren Kleinlichkeit den größeren Gestalten gegensätzlich zugute kommt. Von Perspektive verstand der Maler für seine Zeit ungewöhnlich wenig; Thron und Helm sind wahre Monstra. Trotz alledem macht das Bild auf den hinreichend geschmacklosen Beschauer den Eindruck reicher Eleganz; es ist ein Musterstück keramischen Banausentumes und hat den Faliskern gewiß ausnehmend gefallen. — Den ungewöhnlich weitgehenden Nachhall einer wirklichen Theaterszene bietet das schon im Überblick erwähnte Andromedabild, das ebenso wie ein vom gleichen Geiste beseeltes — oder sagt man besser: entseeltes? — Iobild die polygnotische Kompositionsweise zeigt. Etwas mehr Größe als diese Kraterbilder, ja im Grunde selbst als die mächtigen Gestalten des Taloskraters, hat ein kleines Aryballosbild der Tötung der Sphinx durch Oidipus; es berührt sich mit dem Taloskrater auch durch die weißgoldene Bildung Athenas und der Sphinx und durch die Raumwidrigkeit der hinter Oidipus bis zur Standlinie herabreichenden Säule. Hier sei auch der Reliefaryballos des Xenophantos erwähnt. Das Hauptbild, eine Jagd von Orientalen (Persern) gegen Tiere und Fabeltiere, ist größtenteils in buntem Relief aufgesetzt; nur ein paar Jäger zu beiden Seiten sind in rotfiguriger Technik gemalt und leiten damit zu dem überreichen, etwas faserig zierlichen Henkelornament über. Selbst in diesem Bilde fehlen die auf Akanthossäulen stehenden Dreifüße nicht. Das schmucküberladene Gefäß mag den Skythen, für welche Xenophantos sich als Athener bezeichnete, gefallen haben.

Gr. Vm. Tf. 20

Manches Gefäß dieses Kreises kann schon in den Beginn des 4. Jahrh. gehören, doch wurzeln alle bisher besprochenen Richtungen im letzten Drittel des 5. Jahrh. Dies gilt auch für eine Gruppe von Gefäßen, die handwerkmäßig und bisweilen in recht flüchtiger Zeichnung mythologische Vorwürfe behandeln und sich dabei jener Schematisierung der polygnotischen Kompositionsweise bedienen. Die Unarten des reichen Stiles sind bei ihnen nicht allzu aufdringlich und vielfach lebt noch die schlichte ältere Art nach. Je anspruchsloser, desto besser; der Blick gleitet leichter über eine etwas flaue und unbestimmte Zeichnung, wenig ausdrucksvolle Motive und Bewegungen und eine ziemlich äußerliche Typenwirtschaft hinweg als über aufdringlichen Reichtum, kleinliche Kräuselei und süßliche Geziertheit, die der letztbetrachteten Richtung und dem Kreise des Meidias

§ 638

Abb. 590 f.

eigen sind. Bisweilen findet sich auch ein ganzes Bild voll ansprechender Stimmung wie jenes Erntefest mit Dionysos im Weinberg in behaglich bürgerlicher Auffassung, das manches hübsche Motiv enthält. Das Marsyasbild der anderen Seite dieser Amphora gehört zu den bevorzugten Vorwürfen dieses Kreises; sein musikalischer Wettstreit mit Apollon war wohl bei den Dithyrambikern beliebt und demgemäß stehen auch überall wo es paßt und nicht paßt die geweihten Dreifüße in den Bildern herum.

Gr. Vm. II 329

Zwei Kraterbilder entsprechen sich ähnlich wie die Argonautenbilder des Taloskraters und der ficoronischen Cista: Theseus, der Ariadne verläßt und von Athena bekränzt wird, während Dionysos der Braut naht, und Theseus auf dem Meeresgrunde vor Amphitrite und Poseidon. Man denkt deshalb auch hier an ein Gemäldepaar als Vorbild und die schon erwähnte Typenklitterung des Poseidonbildes schließt wohl nur die ganz unbegründete Zurückführung auf Mikon, nicht die auf ein späteres Gemälde sicher aus. Aber dieser wie Dionysos gelagerte, von Eros bediente Poseidon, dieser allzu kleine Theseusknabe, der wie das Erichthonioskind in den Armen des Kekrops von einem festlich gekleideten Triton getragen wird — das wird man doch lieber der keramischen Typenwirtschaft als der großen Malerei zur Last legen wollen; auch das Ariadnebild ist ja als Ganzes wenig glücklich: es zerfällt in zwei Teile. Das Durchschnittskönnen auch der flüchtigeren Bilder dieses Kreises ist eher höher als das des soviel anspruchsvolleren Malers des Herakleskraters von Villa Giulia; dies zeigt sich nicht nur in der guten Perspektive des Altares in dem sehr flüchtig hingeworfenen Rückseitenbilde des Poseidonkraters. Auch kleinere Bilder, wie die Apotheose des Herakles auf einer Pelike, gehören dieser Gruppe an. Die räumliche Beschränkung kommt der bildlichen wie der dekorativen Wirkung nur zugute und führt jedenfalls zu einem erfreulicheren Ganzen als die Verteilung zahlreicher Gestalten auf der doppelt gekrümmten Fläche einer Kalpis. Bemerkenswert sind die häufigen Anklänge an statuarische Typen der phidiasischen Schule auf diesen Gefäßen.

Abb. 590 — Gr. Vm. Tf. 109, 2

Nur um der Signatur und der Darstellung willen ist hier auch der Krater des Nikias, Sohnes des Hermokles, von Anaphlystos zu nennen. Sein Bild ist mittelmäßig: Fackelläufer am Altar und Nike, die mit einer Binde dicht über dem Boden heranschwebt; sie ist flügellos, aber ihr Gewand weht wie ein kleiner Flügel hoch. An den Kronen der Fackelläufer stehen die Phylennamen; siegreich ist die Antiochis. Solches Geschirr wurde offenbar für das Siegesopfer hergestellt und deshalb empfiehlt sich wohl auch der Töpfer durch die ungewöhnlich monumental rot aufgemalte Inschrift (im Verbum noch ε für η). Die Stilstufe ist etwa die des Taloskraters und der Gigantenamphora von Melos, mit welchen das Bild Einzelheiten der Zeichnung des Gewandes und des Körpers teilt (die Behaarung unter dem Nabel als Punktreihe schematisiert; natürlicher der Neapler Gigantenkrater). Das bescheidene Werk leidet weniger an Manierismus als die verglichenen Prachtstücke; es lebt darin allerhand ältere Handwerksgewohnheit nach.

Abb. 574, 584

§ 639 — Abb. 593 f. — Abb. 592, 595 — Abb. 578 f., 581 f., 585

Wir kommen endlich zu einem schon oft genannten Meister, der mit Unrecht vielfach als Eponym des ganzen reichen Stiles betrachtet wird: zu Meidias. Seine Werke und der große Kreis des ihnen näher oder ferner Verwandten bilden aber nur eine, wenn auch eine von den bezeichnendsten Richtungen des reichen Stiles: die kleinmeisterliche Richtung, die im schärfsten Gegensatze zu großmeisterlich gerichteten Werken wie denen des Atalantemeisters oder der Neapler Gigantomachie steht. Allein so groß dieser Gegensatz ist und einen so bedeutenden Zug diese letzteren Werke dem Bilde des reichen Stiles einfügen, das Verhältnis ist doch ein anderes als zwischen den entsprechenden Richtungen des strengen oder des frühklassischen Stiles. Beide Formeln, die oft auf Meidias angewendet werden, daß er der Hauptvertreter des reichen Stiles und daß er ein Miniaturist sei, sind nur Übertreibungen von etwas richtig Empfundenem. Der Meidiasmaler, den wir kurzweg Meidias nennen, ist kein Miniaturist, denn unter den wenigen, ihm sicher persönlich zuweisbaren Bildern sind keine Miniaturen, wohl aber solche von stattlichem Mittelmaaße der Gestalten. Und doch haben auch diese wie die kleineren und wie die wirklich miniaturhaft kleinen des ganzen Kreises den gleichen Zug miniaturistischer Zierlichkeit und Feinheit der Formensprache und der Technik. Und dieser selbe Zug ist wirklich eine der fast allgemeinen Schwächen des reichen Stiles: selbst auf dem so entschieden großmeisterlich gerichteten Taloskrater ist er wirksam und beeinträchtigt die Monu-

Abb. 574

mentalität der mächtigen Gestalten, und aus dem großartig bewegten und von echtem Feuer erfüllten Bilde der Pelopsamphora von Arezzo blicken uns die kleinlich hübschen Züge und das süße Knopflochmündchen meidiasischer Zierjünglinge entgegen. Dies Vergreifen in Maaßstab und Tonart, dieser Mangel an künstlerischem Augenmaaß, ist im Überblick bereits in größerem Zusammenhange gekennzeichnet worden und auch von den allgemeinen Zügen der meidiasischen Richtung selbst war schon so oft die Rede, daß wir uns hier sogleich den einzelnen Werken zuwenden können. Abb. 583

Signiert ist nur die Londoner Kalpis. Ihre Fläche hat der Maler nicht als Einheit behandelt wie jene Meister der besprochenen handwerklichen Richtung, die sie pseudopolygnotisch mit Gestalten überstreuten, sondern er hat sie geteilt und ist damit halb zur alten Streifung, halb zur Scheidung von Haupt- und Nebenbild wie auf den alten Hydrien zurückgekehrt. So läuft nun unter den Henkeln ein Rundfries um und zwischen und über ihnen zieht sich auf der vorderen Hälfte des Oberteiles ein polygnotisch komponiertes Bild über die scharf gekrümmte Fläche hin. Diese tektonische Teilung in der Henkelebene ist wenigstens dekorativ das kleinere Übel; denn die Schulter ist eben doch nicht scharf genug umgebogen, um dort zu teilen. Das Hauptbild ist dadurch freilich noch undeutlicher geworden als auf den unsignierten Hydrien von Populonia, wo nur ein bis unter den Henkelansatz herabgreifendes Bild vorhanden ist. Auch davon abgesehen ist die Komposition nicht sehr gelungen; in der Massenverteilung ist ein freies Gleichgewicht erstrebt, aber nicht erreicht; das Bild wirkt schief und sitzt schief auf dem Gefäß. Auch die beiden anderen, sicher zuweisbaren Hydrien verraten keine große Kompositionskunst; auch in dieser Hinsicht lag die Stärke des Malers in den einzelnen Gestalten und Gruppen. Vollends scheint es ihm versagt gewesen zu sein, einen bewegten Vorgang einheitlich und überzeugend zu gestalten: der Leukippidenraub macht den Eindruck eines mißglückten Versuches, heftige Bewegung in ein Zustandsbild hineinzubringen. Man könnte fast sagen, die einzige Bewegung, die ganz nach dem Sinne des Meidias war, sei das Wehen leichter Gewänder im Winde gewesen; es ist offenbar der Zephyr, der auch bei ganz ruhigen Gestalten feine Stoffe unter den Achseln durch und an den Füßen hochwehen läßt. Abb. 593 Gr. Vm. Tf. 8 f. Abb. 594

Winckelmann fand in dem Bilde des Meidias „das allerhöchste der Zeichnung von dem, was uns irgend in den Werken der Alten übriggeblieben ist". Er hätte anders geurteilt, wenn ihm schon eine ähnliche Fülle älterer Vasenbilder wie uns bekannt gewesen wäre, und hätte an den späteren Funden ein ähnliches Erlebnis gehabt wie *Goethe* an den Parthenongiebeln, der sich glücklich pries, auch dies noch erlebt zu haben. Mit dem gleichen intuitiven Blick, mit dem er durch die glatte Manier der antoninischen Kopien hindurch griechische Form und griechischen Ausdruck sah, mit dem er in Rom die Wesenszüge der griechischen Kunst und ihrer Entwicklungsstufen erkannte und dafür ewig gültige Worte prägte, sah er in den süßlichen, gezierten Gestalten des Meidias den Nachhall der großen Kunst, ahnte er in ihnen den Stil der Parthenonskulpturen. Auch wir sehen diese Zusammenhänge, aber wir dürfen und müssen strengere Richter sein. Es wäre ein Unrecht gegen den Eretriameister, gegen den Maler der Bologneser Dreifußweihung, ja gegen Sotades, wenn wir nicht sagten, daß hier zur unleidlichen Manier geworden ist, was bei ihnen köstlich reiner Stil war. An den jüngeren Werken des Eretriameisters kündigt sich die Überreife des Stiles schon in Spuren an: ein klein wenig Pose, etwas zu absichtlich zur Schau gestellte Schönheitsrhythmen laufen unter, aber sie stören die Gesamtwirkung noch nicht; die edle Natürlichkeit, die freie Schönheit des spätphidiasischen Stiles herrschen vor und auch im kleinsten Maaßstab eine Einfachheit und Größe, die bei Meidias nicht nur den kleinsten, sondern auch den größten Gestalten fehlt. § 640 Gr. Vm. Tf. 57, 3 Abb. 560—562 Abb. 526 ff. Abb. 561

Dreierlei fällt an den Bildern des Meidias auf den ersten Blick ins Auge. Zunächst die aufs höchste verfeinerte, ja überfeinerte, zum Selbstzweck gewordene Technik, die zumal an den Chitonen das Unglaubliche leistet: haarfeine Relieflinien sind ganz dicht gereiht, nicht leblos parallel und doch so einheitlich, daß der Stoff den Körper wie ein feiner Schleier umfließt. Ferner die allgemeine Kalligraphie der Zeichnung, die Formen, Haltung und Bewegung umfaßt und überall die ornamentale Formel an die Stelle der innerlich belebten Form setzt. Die in den feuchten Firnis stumpf eingegrabenen Linien der Pflanzen und des Geländes sind verräterisch: das Formgefühl des Meisters drückt

sich am reinsten in wunderschön gekringelten Schnörkeln aus, so wie noch heute geschmacklose Menschen sich in den Schnörkeln ihrer Unterschrift verraten. Endlich die Neigung zu mehr oder minder sentimentaler Stimmung im reinen Zustandsbilde, die selbst in das Ringen des Leukippidenraubes übergreift. Das ärgste sind die übertriebenen Neigungen des Kopfes, deren Süßlichkeit stark auf die Magennerven geht; noch die Eirene des Kephisodot und die Werke des Praxiteles erscheinen daneben fast herb, weil dort die Neigungen begründet sind und künstlerisches Maaß herrscht; und auf einer jener späten Abb. 552 weißen Lekythen hat die Kopfneigung einen erschütternd starken Ausdruck. Welch ein Abb. 583 Abstand zwischen der ruhigen Hoheit der Hippodameia auf der Pelopsamphora und der Abb. 593 weichlichen Geziertheit der Helera auf dem Wagen des Polydeukes bei Meidias! Dort jagen die Renner wirklich windschnell dahin, hier scheinen sie mehr zu kurbettieren und der Wind weht nur in den Gewändern und spielt um die Brust der schönen Braut. Und doch sind beide Werke annähernd gleichzeitig, wie nicht nur die Tracht mit den Gürtelkränzen und den gewürfelten Haarbinden zeigt. Aber der Pelopsmeister hatte noch Sinn für Größe und Ausdruck, wenn ihm auch einzelnes Kleinliche unterlief, bei Meidias ist dagegen alles ein zierliches, zur Schau gestelltes Tändeln, ein süßes Hinschmelzen, leere Pose. Das Aphroditeheiligtum, in dem die Dioskuren die Mädchen überraschen, der Göttergarten mit den goldenen Früchten, in dem die Argonauten, darunter recht viel attische Heroen, sich lässig ergehen — das ist der Boden, in dem Meidias wurzelt, auf dem das Süßholz seines Stiles wächst.

§ 641 Dieser Stil, bei dem man schon an Praxiteles, ja selbst an die Glätte und Süße seiner hellenistischen Nachfolger denkt, steht doch, wenn man die Formen einzeln prüft, dem Parthenon noch gar nicht so fern. Der den Eindruck bestimmende schlechte Geschmack hat sich nur im Handwerk dieser manieristischen Epoche früher und stärker durchgesetzt als in der großen Kunst. Man muß betonen, daß wir hier überall Banausentum und Epigonenmanier vor Augen haben, damit der Vergleich mit den Parthenonskulpturen nicht zur Blasphemie wird. Dies vorausgesetzt, findet man eine Fülle von Beziehungen, die jeder selbst verfolgen mag, vom Gewandstile bis zu der Haltung im Stehen, Sitzen, Kauern, Lagern und bis zu den Rossen. Das Gewand zeigt in der schroffen Scheidung von Stand- und Spielbein gewiß eine jüngere Entwicklungsstufe, aber die Zeichnung der weichen Grate und Faltenaugen des Wollstoffes ist nur kalligraphischer, nicht grundsätzlich anders, und dies gilt auch für die feinen Chitone in viel höherem Maaß, als die Anhänger eines jonischen, etwa durch Zeuxis vermittelten Einflusses zugeben wollen. Der Meidiasstil ist in dieser Hinsicht eine reine Parallele zum Gewandstil der Nereiden von Xanthos; beide lassen sich aber vollkommen durch manieristische Weiterbildung des Parthenonstiles erklären. Man darf den Vergleich nur nicht auf die besterhaltenen und meist abgebildeten Reste der Giebelgruppen beschränken, sondern muß sich schon bequemen, diese kostbaren Trümmer vollständig und sorgfältig anzusehen; es führen tausend Fäden von ihnen zum Nereidendenkmal, zur Nikebalustrade und zu Timotheos. In der Keramik vollends läuft die Entwicklungslinie aus dem Archaismus über Sotades und den Eretriameister zu Meidias; wie die feinen Falten als Oberflächenlinien im Schoße der Frauen zusammenfließen und die Schenkel schraubenförmig umwinden, ist ganz parthenonisch.

Wir haben bisher fast nur von der signierten Hydria gesprochen, und an ihr ist denn auch alles Gesagte zu belegen. Allein das Bild wird wesentlich bereichert, wenn man unsignierte Gefäße heranzieht. Wir legen uns in der Zuweisung an den Meidiasmaler Abb. 594 die äußerste Beschränkung auf. Nur zwei Hydrien aus Populonia in Florenz und ein Aryballos in der Sammlung Iatta entsprechen der signierten Hydria so genau, daß kein Zweifel möglich ist. Alle anderen Zuweisungen setzen Unterschiede voraus, die in manchen Fällen kein unbedingtes Hindernis sind, aber die Beweiskraft aufheben. Da nun die Persönlichkeit des Malers trotz seiner stupenden Technik durchaus banausisch ist, hat es in unserem Zusammenhange keinen Zweck, die Vorstellung von ihm durch ein Gebäude von Vermutungen zu erweitern. Wohl aber müssen wir die verbreitete Richtung, deren Eponym er ist, weiter verfolgen, und dabei mag auch das jeweilige Verhältnis zu ihm beobachtet werden.

§ 642 Auf den genannten drei Gefäßen ist Meidias noch mehr in seinem Element als auf

dem signierten, denn es sind reine Zustandsbilder voll aphrodisisch süßer Stimmung, der auch die Namen der Mädchen und Eroten entsprechen. Damit ist freilich zugleich ein Urteil über den Iattaschen Aryballos ausgesprochen: der verhängnisvolle Wettstreit zwischen Thamyris und den Musen unterscheidet sich in nichts von den Florentiner Phaon- und Adonisbildern: das wohlige Lehnen, Aneinanderschmiegen und Spielen der schönen Mädchen und Eroten läßt nichts von dem grausigen Ende des Leierspieles ahnen. Hier finden sich sogar besonders hübsche, nur wenig durch Ziererei beeinträchtigte Motive in der Frauengruppe mit den Eroten. Das Mädchen, das nach einem Vogel greift, zeigt freilich wie die Frühlingshore des Phaonbildes oder der Hippothoon der signierten Hydria harte ideographische Verrenkungen: Meidias steht als Zeichner nicht auf der gleichen Höhe wie als Techniker; das zeigt auch die schlechte Perspektive von Gegenständen. Die Gruppenbildung ist auf der Adonishydria am weitesten getrieben: Adonios ruht im Schoß der Aphrodite, Paidia sitzt auf dem der Hygieia. Hier sehen wir dies für Polygnot bezeugte und jenes in den Tauschwestern wundervoll gestaltete Motiv auf der Stufe des jüngeren Aglaophon, der Alkibiades im Schoße der Nemea malte. Auch die loseren Gruppen berühren sich mit älteren Vasenbildern von polygnotischer Stimmung und mit den Parthenongiebeln. Seltener sind statuarische Motive, so das der Hera vor Apollon im Phaonbilde. Die Tympanonschlägerin des Adonisbildes, zu deren Takt ein kleiner Himeros sich in leicht schwebendem Tanze dreht, wirkt in Stand und Schürzung fast wie eine matte Vorläuferin des Mädchens von Antium. Dieser Himeros und ein anderer, der im Phaonbilde mit Pothos den Wagen der Aphrodite zieht, zeigen in der Beinhaltung den gleichen Linienreiz des Schwebens, der im Ganymedes des Leochares plastisch gestaltet ist. Daß Meidias die Reize des in verschiedenen Schrägansichten wechselnden Umrisses möglichst ausnutzte, versteht sich für diese Zeit von selbst. Auf der signierten Hydria erscheinen auch sechs Köpfe in ziemlich weit gedrehter Schrägansicht, im Phaonbilde fünf; dabei ist der Nasenrücken meist und war wohl stets mit zwei Linien gezeichnet wie im spätattischen Stil und wie dort irrt die eine Linie bisweilen zur Wange ab. Abb. 594

Meidias war in so hohem Grade Techniker und seine Zeichnung so formelhaft, daß er Schule machen mußte — sofern er nicht selbst nur ein Gefolgsmann eines anderen, uns Unbekannten war. Einen Hinweis, der freilich kein Beweis ist, geben in dieser Richtung einige Bilder seines Kreises, die künstlerisch höher als die seinen stehen und von verschiedenen Malern stammen. Am bedeutendsten ist ein Aryballos im Louvre. Um Aphrodite, die mit Eros ruhig dasitzt und von zwei Mädchen bedient wird, bewegen sich fünf ekstatische Tänzerinnen. Hier lebt noch perikleisches Stilgefühl nach; man kann wohl von Überfeinerung, doch nicht von eigentlichem Manierismus sprechen. Form und Bewegung sind voll echten Ausdrucks und das schleierfeine Fließen der Chitone ist so wenig ornamental erstarrt wie der Faltenwurf der besternten Mäntel. Das organische Leben der Linie ist nicht durch Kalligraphie ertötet und statt meidiasischer Süße finden sich selbst Züge von Herbheit, so im Umriß der mantellosen Tänzerin. Starke, zum Teil ganz eigenartige Bewegungen zeigen auch die ekstatischen Tänzerinnen auf einer Pyxis und frei natürlich ist die Anmut in dem reizenden Bild einer Eichellekythos: ein Mellephebeneros schmiegt sich zum Kuß an ein sitzendes, halb nacktes Mädchen, nach dessen Brust er greift, und zu den Seiten stehen zwei andere Mädchen, die eine mit der Leier und mit einem singenden Vogel auf der Hand, die andere mit einem Korbe voll Früchten. Der feine Chiton zeigt ein Streben nach stofflicher Wirkung und Gliederung und nur am Mantel der Sitzenden sind die Falten etwas kleinlich und ornamental. Bei der Korbträgerin erinnert die Rhythmik von Faltengruppen und glatten Flächen am Mantel an die dem jüngeren Polyklet zugeschriebene Aphrodite von Epidauros. Endlich sei auf das zierlich reiche und doch anmutig bescheidene Bildchen einer Kanne hingewiesen: zwei Frauen, die vor einem Reiterheros spenden. Auch hier lebt noch etwas parthenonischer Geist nach, obwohl die Berührung mit Meidias ziemlich eng ist; das Pferd ähnelt den seinen sehr und trägt auch das gleiche Zeichen, ein Kreuz, auf der Kruppe. Abb. 592

Weniger hoch stehen andere, dem Meidias mehr oder minder nah verwandte Gefäße. Zunächst eine Gruppe von Hydrien und Krateren. Die Parishydria in Karlsruhe ist äußerlich am ähnlichsten, aber der Strich ist weniger flüssig im Kurvenzuge, der Chiton § 643 Abb. 595 Gr. Vm. Tf. 30

folgt bei äußerster technischer Feinheit weniger den Körperformen, die Form ist weniger kalligraphisch, die Haltung weniger schmiegsam. Ein paar hübsche Motive enthält der Mänadentanz im unteren Streifen; abscheulich ist dagegen das große Parisurteil. Von den Hauptgestalten sind Hermes und die sitzende Aphrodite noch am erträglichsten, wenn auch bei jenem das kleinliche Untergesicht, bei dieser die wie ein leerer Handschuh auf der Schulter des Eros liegende Hand peinlich berührt. Eine üble Variétéschönheit ist die statuarisch posierende Athena; dieser Eindruck ist zum Teil eine Zufallswirkung, denn er beruht weitgehend auf den unangenehm individuell erscheinenden Gesichtszügen; in der Schräagansicht ist die Nase zu steil, der Mund zu klein und zu schmollend im Ausdruck geraten. Die Hera ist nicht ganz so schlimm, aber man versteht doch, warum der Theaterprinz Paris den Einflüsterungen eines kleinen Eros folgt. Über ihm schaut Eris wie hinter einer Kulisse oder aus dem Theologeion zu und das Ganze umrahmen ein paar Nymphen, ein verkümmerter Zeus und ein Helios vom reinsten Typus eines schönen Friseurgehilfen; sein Oberkörper und die recht hölzernen Pferdeköpfe ragen dicht zusammengerückt über den Berg. Weniger peinlich, aber recht fade ist ein ferner stehender Krater mit Parisurteil und Handschlag von Dionysos und Apollon. — Erfreulicher und von flotterer, aber auch technisch weniger feiner Zeichnung sind die Scherben einer Hydria mit Frauengestalten in Athen; Scherben einer weiteren mit eleusinischen Gottheiten in Boston sind wieder anders und, wenn man der Abbildung trauen darf, von ziemlich unsicherer Zeichnung. Endlich ist hier der von manchen als Spätwerk des Meidias betrachtete Phaonkrater in Palermo zu nennen. Er ist so grob und roh gezeichnet, wie das bei Anwendung der meidiasischen Technik nur irgend möglich ist; am Gewand erscheinen die bei Aristophanes erwähnten tropfenartigen Faltenaugen in rohester Bildung. Der formlos feiste Phaon wirkt in seinem reichen Aufputz höchst widerlich. Etwas besser ist eine beschädigte Neuyorker Hydria.

Gr. Vm. Tf. 59

Von kleineren, dem Meidias ziemlich nahestehenden Gefäßen seien folgende genannt. Eine Pyxis in Oxford mit reichem Goldschmuck zeigt Frauen und weiße Eroten in reinen Stimmungsbildern vereint; aus Stehenden und Sitzenden sind Gruppen gebildet. Auf einem ähnlichen Aryballos aus Kypros ist auch Aphrodite weiß. Von einer Gruppe von Schalendeckeln steht nur einer in Neapel dem Meidias wirklich nah; bedeutender ist ein stark abweichender mit Dionysos im Thiasos in Odessa. Ein hübsches Bild aus dem Frauenleben, das Zusammenlegen von Wäsche, zeigt eine Neuyorker Kanne. Die Grenze zwischen „näher" und „ferner" Stehendem ist natürlich nicht scharf und der Kreis des letzteren ist sehr groß; hier wird nur auf weniges Bemerkenswerte hingewiesen; auch davon mag manches schon dem 4. Jahrh. angehören. Hauptträger des Stiles sind die kleinen Gefäße, besonders Aryballen (bauchige Lekythen), Eichellekythen und zylindrische Büchsen. Eine Pyxis zeigt jenes Pothos und Hedylogos benannte Erotenpaar vor dem Wagen der Aphrodite und auf dem Deckel schwärmt der Thiasos. Das Erotengespann findet sich auch auf einem Athener Aryballos, aphrodisische Idylle auf einem etwas großzügiger gezeichneten Berliner und auf zwei Londoner Aryballen, deren einer durch den Doryphoros vor Eudaimonia, Pandaisia, Hygieia an die Argonauten im Göttergarten bei Meidias erinnert; die überfeine Technik läßt dort die Chitone etwas leblos erscheinen. Die Mitte ist bisweilen, wie bei jenem kyprischen Aryballos, durch eine weiße Hauptgestalt betont; so steht eine fast nackte weiße Frau auf der Leiter und läßt sich von Eros das Adonisgärtlein reichen, so weidet der Schimmel eines Reiters, wohl eines Heros, zwischen zwei Frauen mit Thymiaterien. Auch seltene Vorwürfe finden sich, so auf einem großen Aryballos der lärmende Zug, man möchte sagen: Thiasos, eines orientalischen vornehmen Kamelreiters, und selbst ein flüchtiges Bildchen hat vielleicht einen tiefen Sinn: Paris trotz eines warnenden Wunderzeichens der ilischen Athena von Aphrodites Boten zur verhängnisvollen Fahrt beredet. In der reizenden Badeszene einer feinen Eichellekythos erscheint bereits die im 4. Jahrh. sehr beliebte weibliche Nacktheit stark betont. Endlich sei ein äußerst feiner kleiner Skyphos genannt: er zeigt lose zwischen zierlichen Ornamenten jederseits eine mit raschem, aber zartem Pinsel leicht hingeworfene Mänade.

Gr. Vm. Tf. 78, 2

Gr. Vm. Tf. 78, 1

Gr. Vm. Tf. 78, 3

Wir beschließen den reichen Stil mit dem Blick auf eine kleine Pyxis, die in ihrer spielenden Bemalung an die zierlich dekorative Weise der schwarzfigurigen Kleinmeisterschalen erinnert. Ihre Wandung zeigt einen Fries von Panthern und Löwen, der Deckel

in der Mitte zwei Kampfhähne und darum lose gereiht drei wettreitende Knaben vor der Zielsäule, an welcher ein Jüngling mit ausgebreitetem Mantel ähnlich ausweichend Halt gebietet wie einzelne Festordner im Parthenonfriese. Kleinmeisterschalen und Parthenonfries — diese beiden Anklänge sind für den reichen Stil bezeichnend.

§ 644

Dem attischen rotfigurigen Stile lassen wir auch in dieser Epoche den unteritalischen folgen, und erst die Betrachtung des attischen reichen Stiles gibt uns den Maaßstab zur Beurteilung der Frage, inwieweit dort mit einem Nachleben älterer Formen zu rechnen ist. Da zeigt sich denn, daß vieles, was man beim ersten Anblick für perikleisch mit örtlichen Besonderheiten halten möchte, doch schon Elemente des reichen Stiles enthält. Wie weit das, was diesem letzteren ganz entspricht, ins 4. Jahrh. hinabreicht, ist eine Frage, die uns hier nicht zu beschäftigen braucht, sondern der Behandlung der unteritalischen Keramik als örtlicher Erscheinung überlassen bleiben kann; dies um so mehr, als wir ja die untere Grenze des attischen reichen Stiles ebenfalls offen gelassen haben. Für eine eingehende Darstellung ist hier vollends nicht der Ort; es soll nur der im vorigen Abschnitt gespannte Rahmen mit einiger Anschauung bedeutender Beispiele der frühen unteritalischen Keramik erfüllt werden. Wir beginnen mit dem schon mehrfach genannten Sisyphoskrater aus Ruvo. Der Krater fällt auf durch die untektonische starke Schweifung des Halses nach innen und durch die bei dieser Form im attischen Stile nicht übliche Streifenteilung. Das Kentaurenbild ist bereits als Beispiel mißbräuchlicher Verwendung idealer Schönheitstypen und des Ethos am falschen Orte genannt worden. Glücklicher kommt der Geist des perikleischen Stiles in dem Musenbilde zum Ausdruck und auch die anderen, vorwiegend zuständlichen Bilder zeigen keine ähnlichen Verstöße. Desto fühlbarer ist zweierlei. Zunächst der Unterschied von Attischem, auf den bereits im vorigen Abschnitt hingewiesen wurde. Nach den dort angegebenen Gesichtspunkten mag jeder selbst vergleichen; hier sei nur der Mangel an Leben im Ausdruck hervorgehoben: alles blickt wie gelangweilt und mehr oder minder starr vor sich hin, so auch die Schöne, auf die ein Eros zufliegt; und wie matt hängt dessen linke Hand herab! Ferner ist im Linienzuge vielfach eine Flüssigkeit und Weichheit zu spüren, die sich in Attika erst von der Schale des Aison und dem Aryballos von Cumae ab findet; dem entspricht auch die stark räumliche Zeichnung des Argonauten hinter Medea. Perspektivisch zu zeichnen war der Maler überhaupt gewöhnt: zu dem linken Kentauren kommt die ganz eigenartige Verkürzung des Kopfes an dem vom Pferde geschleiften Knaben.

Abb. 796 Gr. Vm. Tf. 98 f.

Abb. 576

Von diesem oder ihm sehr nahestehenden Meistern stammen drei weitere Kratere von etwas jüngerem Stil. Der eine zeigt den Brautraub des Peleus und einen Komos, ein anderer den Leukippidenraub und einen Amazonenkampf, der dritte ein Dionysosopfer und einen Kentaurenkampf. Hier ist der Abstand von Attischem und vollends von Perikleischem noch viel fühlbarer; die Hauptgruppen und besonders das Gespann der Dioskuren sind stark räumlich mit gut beherrschter Verkürzung gezeichnet und die weich gerundeten Formen des Dionysos erinnern schon an den Adonis des Meidias. Die statuarische Mänade erinnert an die Typen der Gruppe der Theseuskratere von Bologna und Camarina, die rundlichen Köpfe in Schrägansicht an die Gigantomachien von Neapel und Melos und wie dort und auf der zugehörigen Pelike von Tanagra erscheint das verlorene Profil bei einem Kentauren. Von den Abweichungen ist die kräftige Charakteristik der Kentauren und des Satyrs am bemerkenswertesten. Die Neigung, die Gesichtszüge mit ganz kurzen Strichen durchzubilden, steigert sich von hier bis zu den spätapulischen Prachtgefäßen und auch die wehenden Gewänder des Dionysoskraters kündigen bereits den dort herrschenden Gewandstil an. Diese wenigen Bemerkungen müssen hier genügen.

Abb. 801

Abb. 801, 594

Abb. 590

Abb. 584 f.

Abb. 801; 795

§ 645

Wir übergehen bedeutende Bilder von Kentauren- und Gigantenkämpfen, die sich typologisch mit den genannten attischen Werken und damit auch mit Aristophanes berühren; sie entfernen sich zum Teil schon weit von unserem Ausgangspunkte. Diesem noch näher steht dem Geiste wie den Hauptformen nach der Oresteskrater in Paris. Sein Bild gibt eine reinere Anschauung von der Dichtung des Aischylos in den Eumeniden als das Bühnenbild selbst; denn dort saßen Orestes und sogar die Erinyen wie Kultstatuen auf Thronen — höchst bezeichnend für die griechische Bühne. Vielleicht war

Abb. 798 Gr. Vm. Tf. 120, 4

die hier dargestellte Entsühnung des Orestes ein stummer Szenenschluß nach Apollons Worten: „Meinen Schützling mach ich frei". Die feierliche Handlung am Omphalos, der Artemis in stiller Sammlung beiwohnt, und die großartige Gruppe der Klytaimestra, die die schlafenden Erinyen weckt, sind von parthenonischem Ethos erfüllt; die Hauptformen sind einfach und groß und auch der Ausdruck ist trotz der Durchbildung der Gesichter vornehm gedämpft. Aber so stark wir an den Ostgiebel des Parthenon erinnert werden, es ist doch nur ein Nachleben dieses auf fremden Boden verpflanzten Stiles. Es bedarf nicht einmal des Blickes auf die bedeutungslosen Gestalten der Rückseite, um zu erkennen, daß dies Bild nicht vor der Zeit des voll entwickelten reichen Stiles entstanden ist. Äußerlich zeigt dies schon die starke Verwendung von Weiß in der Mitte und für Einzelheiten, die bei den Erinyen den Eindruck geradezu stören. Die Geländelinie besteht in typisch unteritalischer Weise aus weißen Punkten. Tiefer greift schon die bezeichnende Neigung zu kurzem Stricheln auch am Gewande, dessen Muster dem attischen reichen Stil entsprechen; auch jenes auf der melischen Gigantomachie mehrfach vertretene Tropfenmuster findet sich bei der Artemis; die gleiche Form dient bei anderen Gestalten auch als Faltenauge wie öfters im Attischen. Die großartigen Züge des Bildes weisen auf ein bedeutendes Vorbild; sie sind gewiß nicht Erfindung unseres Malers, dem die Kraft bei den Köpfen der Götter so sehr versagte.

Abb. 584

Ein noch bedeutenderes zeichnerisches Können verraten zwei sehr verschiedene, und doch nah verwandte Kratere, in welchen *Hauser* sogar Jugendwerke des Zeuxis vermutet hat. Von hohem Ernst erfüllt ist das Nekyiabild: Odysseus sitzt über den blutigen Resten des Opferwidders und blickt angespannt lauschend auf das aus der Grube auftauchende Haupt des blinden Sehers Teiresias herab. Jederseits steht ein Gefährte, für den feierlichen Augenblick vielleicht etwas zu lässig gelehnt. Dieser Zug ist in dem Bilde der anderen Seite verstärkt: das Parisurteil in eigentümlich genrehafter Auffassung. Die Göttinnen vollenden ihre Toilette und Athena wäscht sich sogar in etwas bäuerlicher Haltung die Hände an einem sehr ausführlich halbperspektivisch dargestellten kleinen Quellhaus; Hermes lehnt im Gespräche mit dem ziemlich teilnahmslos dasitzenden Paris an einem Baum. All das erinnert etwas an archaische und allenfalls noch frühklassische Naivität — man denke an die Stymphalidenathena der olympischen Metope und an die Marsyasgruppe des Myron — und verrät den provinziellen Ursprung; die Komposition des Parisbildes ist zumal in der rechten Hälfte ziemlich schwach. Die Zeichnung dagegen bewährt in ihrer großen Plastik, in der Kraft der vollsaftigen, im Umrisse stark bewegten Formen und in dem lapidar behandelten, auch in der Ruhe bewegten Gewand ein reifes Können, das die Weiterentwicklung über die Parthenongiebel hinaus deutlich verrät; für das Gewand ist besonders die Aphroditestatue Doria zu vergleichen.

Abb. 797 Gr. Vm. Tf. 60, 1
Gr. Vm. I 301

Nächst verwandt ist der Dolonkrater, der die gleiche Kunst parodistisch gewendet zeigt. Zwischen Bäumen, die wie Versatzstücke im Theater wirken, erwischen Diomedes und Odysseus den Dolon. Alle drei bewegen sich wie in geziertem Tanzschritt und sind niedrig, dabei aber höchst individuell charakterisiert. Die ganze Formgebung ist auf leicht komische, aber nicht bis zur Karikatur getriebene Übertreibung eingestellt; so zeigt der wehende Mantel des Dolon den gleichen Schwulst wie besonders das linke Bein des Dolon; schwächer ist der gleiche Zug überall zu spüren, am deutlichsten in den Armen. Dies ohnegleichen dastehende Werk vermittelt den Übergang zu der eigenartigsten Gattung der unteritalischen Keramik, den Phlyakenvasen, die die Possenbühne mit allem Realismus verewigt haben. Ihre Anfänge können ganz wohl noch ins 5. Jahrh. hinaufreichen und jedenfalls gehören sie in den Bereich der unteritalischen Form des reichen Stiles; ein frühes Prachtstück steht dem Oresteskrater nahe, andere sind mit gewöhnlichen Bildern von noch entschieden frühem unteritalischem Stil am gleichen Gefäße vereinigt, wieder andere berühren sich in den eigentümlich steif wehenden Mänteln mit dem schon mehrfach erwähnten Phineuskrater. Dieser fügt dem Bilde des unteritalischen reichen Stiles einen neuen Zug ein, den der leichtflüssigen schlanken Eleganz wie im Kreise des Aison, den wir bisher noch in keinem Beispiel so ausgeprägt fanden; technisch ist die Verwendung der meidiasischen Geländelinien zu bemerken. Die besondere Bedeutung des Bildes liegt darin, daß der Maler dem Geiste der Phlyakenmalerei Ein-

§ 646
Abb. 800 Gr. Vm. Tf. 110, 4
Abb. 804f., vgl. 803 Gr. Vm. Tf. 110, 1—3; vgl. 80, 2—4
Abb. 799 Gr. Vm. I 304 Tf. 60, 2

gang gewährt hat: denn die glänzende Charakteristik der häßlichen Semitenköpfe des Phineus und einer Harpye in Schrägansicht läßt eine gewisse Bosheit nicht verkennen. Bezeichnend ist auch die plebeische Gesichtsbildung und besonders Haltung des königlichen Doryphoros. Endlich ist ein Stamnos mit dem Bilde des Theseus, der Ariadne verläßt, zu nennen. Die Komposition entspricht so weitgehend einem römischen Relief, daß man darin eine im wesentlichen genaue und vollständige Kopie eines Gemäldes erkennen darf. Der Stamnos erscheint dadurch als Vorläufer der späteren Marmorbilder aus Herculaneum und Pompei.

Abb. 632 Gr. Vm. III 105

§ 647

Literatur. Allgemeines. Vortrefflicher Überblick *Buschor*[2] 200ff. Grundlegend *Milchhöfer* Jahrb. IX 1894, 57ff., der vieles richtig sah, aber insofern irrte, als er fast den ganzen reichen und späten Stil in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. zusammendrängte und daher schon mit dem Anfange zu hoch hinaufgeriet. Nach ihm hat am eingehendsten *Ducati* beide ineinandergreifende Epochen in zahlreichen Abhandlungen bearbeitet. Der Wert seiner Untersuchungen liegt in der methodischen Durchforschung des Stoffes, die viele Zusammenhänge und Beziehungen geklärt und besonders den umstrittenen Zeitansatz des Meidiasstiles ins spätere 5. Jahrh. wohl endgültig festgelegt hat. Er urteilt treffend über die allgemeine Stellung und Bedeutung des reichen Stiles und schätzt Wert und Grenzen der Malerpersönlichkeiten richtig ein. In diesen Hauptzügen ist sein Urteil sicherer als in den feineren Einzelheiten seiner stilistischen Zusammenstellungen und der oft über die Grenzen des Wißbaren hinausgehenden Zeitansätze. Beides durchdringt sich bisweilen in der Weise, daß er stilistische und qualitative Unterschiede in Zeitabstände umsetzt, wobei durch sein Streben nach systematischer Reihenbildung erhebliche Unwahrscheinlichkeiten entstehen (so z. B. der Ansatz der Gigantenamphora von Melos tief im 4. Jahrh. und durch ein Menschenalter getrennt von dem Neapler Gigantenkrater). Die Hauptarbeit greift weiter aus als ihr Titel verrät: I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia, Mem. d. Lincei XIV (2, 1909) 95ff. *Ducati* legt keinen Wert auf die Feststellung persönlicher Urheberschaft des Meidias und weist mehrfach richtig auf Unterschiede an früher Zugewiesenem hin, aber er beschränkt sich auch nicht auf den weiteren Kreis dieses Meisters, sondern stellt ihn im Rahmen seiner ganzen Zeit dar. Bei den Vergleichen aus der Plastik lehnt er den Panionismus entschieden ab, schaltet den jonischen deus ex machina aus der Entstehung des Meidiasstiles mit Recht aus und zeigt dessen Anknüpfung an Perikleisches. Die Bezeichnung als Miniaturstil ist zu eng und einseitig. Die Hauptarbeit ist durch andere vorbereitet und ergänzt: Röm. Mitt. XXI 1906, 125ff.; Jahresh. X 1907, 252ff.; XI 1908, 135ff. (melische Gigantomachie); Rendiconti d. Lincei XX 1911, 248ff. (263, 4 gut gegen *Hausers* Versuch, in Aristophanes den Meidiasmaler zu erkennen); XXII 1913, 525ff. (544ff. chronologisches Schema, vgl. o.); vgl. auch XXIV 1915, 16ff. Hierher gehört auch manches in der Behandlung des späten Stiles, Saggio di studio s. ceramica att. fig. d. sec. IV, Mem. XV 1916, 213ff. Gleichzeitig mit *Ducatis* Meidias entstand der von ihm nachträglich berücksichtigte von *Nicole* Meidias et le style fleuri dans la céramique att., Mém. inst. Genèvois XX 1908, 43ff., von *Ducati* naturgemäß überholt und etwas unscharf, auch in der Begrenzung der zu weit gefaßten Persönlichkeit des Malers, der allzusehr als Eponym seiner ganzen Epoche erscheint; im einzelnen manches Gute; weniger für den näheren Zweck als allgemein nützlich sind seine Zusammenstellungen von Typen in Abbildungen. — Weitere wertvolle, wenn auch nicht in allem einwandfreie Beiträge: *Furtwängler* Gr. Vm. zu den unten genannten Tafeln, *Hauser* ebda III 33—56 passim, weitausgreifend (gegen ihn vielfach *Ducati*, besonders in Ansatz und geschichtlicher Behandlung des Meidias, dessen Werke *Hauser* ins 4. Jahrh. setzt). In einen Überblick läuft aus die Behandlung von *Riezler* Der Parthenon und die Vasenmalerei, Diss. München 1907, 16ff., in deren Mittelpunkt Aison steht. Manche gute allgemeine Bemerkungen (i. e. vgl. u.) bei *Rizzo* Mon. d. Lincei XIV 5ff.; *Pellegrini* Atti e mem. stor. patr. Romagna ser. 3 XXV 1907, 214ff.; *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 126ff.; *Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde, Leipzig 1911, 10ff. Das Verhältnis zur großen Kunst behandelt in vielfach lichtvoller und durch die panionische Neigung wenig beeinträchtigter Weise *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 141ff. mit vielen wertvollen Zusammenstellungen und Bemerkungen (zum Teil kritisch).

Einzelheiten. Große Malerei: *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 143ff., dazu *Hauser* a. O. 104ff., *Watzinger* a. O. 164ff. — Ideographisch unperspektivische Zeichnung: Anz. X 1895, 39 (Spielbein des Apollon wie im strengen Stile; vgl. Ähnliches selbst bei Meidias, § 642). — Kinder: § 557, Abb. 588f.; die genaue Zeitbestimmung ist hier schwer, sofern sich nicht der Stil des 4. Jahrh. so entschieden verrät wie z. B. *Benndorf* Griech. u. sicil. Vb. Tf. 37, 5 (*van Hoorn* De vita puerorum 90; spät wohl auch 81 links); *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 51, 1878; *Emil Müller* Drei griech. Vb. Tf. 2, 1, noch mit Inschrift, so auch *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 17, 1 (*Rayet-Collignon* Céram. 257), Berlin Nr. 2661. Großer Kopf und massige Breite der Formen kommen anscheinend schon früh vor und können noch spät fehlen. Knäbchen als Athleten: Bull. nap. n. s. V Tf. 12, 2. — Herakleskarikatur: Mon. grecs I 1876 Tf. 3 (Abb. 572), vgl. *Furtwängler* Mythol. Lexikon I 2191. — Theseus: *Jacobsthal* a. O.; *Koerte* Jahrb. XXXI 1916, 286; s. u. Talos: Gr. Vm. Tf. 38f. (Abb. 574). Starkes Weiß und Gold im gelockerten, naturalistischeren Ornament: *Nicole* a. O. 121 (Abb. 575, Pronomos); *v. Salis* a. O. 129 Tf. 4; Tektonik: Talos, Pronomos; vgl. §§ 303, 431ff. Gewandmuster, Saumstreifen: Gr. Vm. Tf. 8, 20, 30, 38, 67, 78, 96f., III 38; Mon. d. Inst. III Tf. 31; *Milani* Mon. scelti Tf. 4; Röm. Mitt. II 1887 Tf. 12; *Jahn* Vb. Tf. 3 usw., vgl. *Watzinger* a. O. 144. — Aison: *Hoppin* I 14ff. (ohne Kenntnis von *Riezlers* Zuweisungen). *Leroux* Vases de Madrid Tf. 25 bis 28 (Abb. 576), z. T. besser als Ant. Denkm. II Tf. 1 (*Arndt-Amelung* Einzelaufnahmen Nr. 1730,

Abb. 572 Abb. 574 Abb. 575 Abb. 574f., 583f., 591, 593—595 Abb. 576

Abb. 576, das Rundbild). Älteres, vermutete Entwicklung §§ 618f., 623; von den Schalen leitet ihn ab *Hauser* Gr. Vm. III 48ff., von den Peliken *Riezler* a. O. Theseusschalen: große Journ. hell. stud. Tf. 10 (Abb. 573); kleine *Wolters* Sitz. Akad. München 1907 I Tf. 1; Themis Gr. Vm. Tf. 140. Aryballos von Cumae *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 536f. (Aison), 716f. (vor 421, Eroberung der Stadt durch die Samniten) Tf. 86f. (*Buschor*[1] 194, vgl. *Beazley* VA 177); Amphora *Panofka* Coll. Pourtalès Tf. 35; vgl. *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 55 (Abb. 560), etwas älter. Bourguignonsche Scherben *Hauser* 52, dazu 53 und *Beazley* VA 184 (*Hoppin* II 216f.). — Phineuskanne: *Rizzo* Abb. 570 Mon. d. Lincei XIV 75ff. Tf. 5 (Abb. 570), vgl. *v. Salis* a. O. 145. — Atalantemeister: *Watzinger* Abb. 578f. a. O. 143, vgl. 164; Museo ital. II Tf. 2, A, B (Abb. 578f.), dazu *Robert* Hermes XXII 1887, 445ff.; Abb. 581 Ant. Denkm. I Tf. 36 (Abb. 581; zum Knäblein im Thiasos *Robert* Gött. gel. Anz. 1917, 373, zum Abb. 582 Stile *Beazley* VA 183); Gr. Vm. Tf. 36f. (Abb. 582); *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 56f. (Teilstück besser *Jacobsthal* Göttinger Vasen 54, der 53, 2 eine Pelike zuweist; vgl. *Beazley* a. O.). Zum Abb. 641 Gewand vgl. *Watzinger* a. O. 153, 164 (*Herrmann* Denkmäler der Malerei Tf. 42, auch zur Landschaftsbildung zu vergleichen); *Brunn* Denkmäler griech. Skulptur Tf. 538 (*Amelung* Röm. Mitt. XVI 1901 Tf. 1). Paris-Helenabild *Herrmann* Tf. 77 (*Bulle* D. schöne Mensch[2] Tf. 315).

§ 648 Abb. 583 Abb. 557 Pelopsamphora: Gr. Vm. Tf. 67 (Abb. 583; Rückseite Mon. d. Inst. VIII Tf. 3); zur Andeutung des Wassers vgl. den älteren Phaonkrater *Pellegrini* Vasi felsinei 134. — Gigantomachien: *Watzinger* 154ff. Neapel Gr. Vm. II Abb. 72ff.; Mon. IX Tf. 6; Jahresh. X 1907, 254ff. Abb. 585 (Abb. 585); zu dem Bakchenbogen vgl. den Ornamentstreifen des Erzspiegels Gaz. arch. 1876 Tf. 27. Abb. 584 Melos Gr. Vm. Tf. 96f. (Abb. 584), *Beazley* VA 184; Teilbilder Mon. d. Lincei XIV 102f.; vgl. *Ducati* Jahresh. XI 1908, 135ff.; *Robert* Hermes XLVI 1911, 232f., 1; Hermeneutik 8ff. (die Bezeichnung der Hera als Hauptgestalt der Rückseite ist schon in der abgerollten Abb. künstlerisch widersinnig und auf der Amphora selbst erscheint sie gar nicht auf der Rückseite, sondern unter dem Henkel). Abb. 587 Tanagra *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 59 ('Εφ. 1883 Tf. 7); Aristophanes Gr. Vm. Tf. 127. Vermenschlichte Landschaftsbilder: *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 63 (vgl. *Walters* Journ. hell. stud. XLI 1921, 144f. Tf. 6); Gr. Vm. Tf. 126 (gegen *Hausers* Deutung eines Knaben als Endymion *Ducati* Rendiconti d. Lincei 1918, 33ff.). — Aristophanes: *Hoppin* I 49ff.; Gr. Vm. Tf. 127—129 Abb. 586f. (Abb. 586f.), vgl. III 38 (Arch. Zeit. XL 1882, 132f. Tf. 5), 41 (ebda XXXI 1873 Tf. 4), 54; gegen *Hauser Ducati*, s. o.; *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 58, 148; *Watzinger* 154ff., 160ff. (Kentauren); in ihm den Meidiasmaler zu sehen, geht nicht an (so auch *Beazley* 189). *Watzingers* Zuweisung einer Deckelschale überzeugt nicht (144, 11). Zum Chiton vgl. Gr. Vm. Tf. 78, 3. Tropfenmotiv auch Vasi felsinei 87; Anz. X 1895, 39; Vm. Tf. 120, 4 (Abb. 798, unteritalisch). — Taloskrater: Gr. Abb. 574 Vm. I 197 Tf. 38f. (Abb. 574); Halsfries Bull. nap. III Tf. 2, 6 (letzteres stark ergänzt); vgl. *Robert* Hermeneutik 263. — Pronomoskrater: Mon. d. Inst. III Tf. 31 (W. V. E Tf. 7f.); *Nicole* 121; vgl. *v. Salis* a. O. mit Tf. 4 (dazu *Matz* Naturpersonifikationen in d. griech. Kunst, Diss. Gött. 1913 64f. Tf.), *Ducati* Rendiconti 1911, 263 (Flötenspieler), Tf. zu 266 (Bologneser Krater, Vasi felsinei 149; dazu kommt der späte Krater *Collignon-Couve* Tf. 51, 1888); 1913, 536f. Paidia *Robert* a. O. 65. — Nausikaapyxis: Jahresh. VIII 1905, 18ff. Tf. 1 (vgl. *v. Salis* 129f.; Gr. Vm. III 101; §§ 578, 580). — Herakleskrater: Gr. Vm. Tf. 20. — Andromedakrater: *Bethe* Jahrb. XI 1896, Tf. 2. — Iokrater: Mon. d. Inst. II Tf. 59 (W. V. 1890 Tf. 12, 2). — Oidipusaryballos: Journ. hell. stud. Tf. 81. — Xenophantos: *Hoppin* II 474f.; Compte rendu Petersb. 1866 Tf. 4; *S. Reinach* Antiqu. Bosph. cimm. 98 Tf. 45f.; *Ducati* Mem. d. Lincei XV 1916, 302. Der Zeitansatz um die Jahrhundertwende, eher nachher als vorher, wird den verschiedenen Kennzeichen von Form, Ornament und Bild mit Namensbeischriften am besten gerecht; *Furtwängler* Gr. Vm. II 210, 4 beachtet die Unterschiede der Ornamentik gegenüber der spätattischen „Kertscher" Gattung zu wenig; sie ist doch noch formenfester und wird von *Hauser* wohl mit Recht der der Nausikaapyxis gleichgestellt (Jahresh. 1905, 22f.; der zu hohe Zeitansatz berichtigt Gr. Vm. III 101, 4, vgl. *v. Salis* 130). Das Ethnikon in der Signatur und der gehörnte Löwe wie auf den Münzen von Pantikapaion beweisen nur die Arbeit für pontische Käufer — ob am Orte selbst oder in Athen für die Ausfuhr, bleibt trotz der rein attischen Technik fraglich (*Dümmler* Röm. Mitt. II 1887, 191; *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV 1895, 203). *Pottier* Rev. ét. gr. XXXII 1919 (1921), 406ff. Tf. 1 weist dem Xenophantos ohne zureichenden Grund auch eine neuerdings in Kertsch gefundene große Relieflekythos zu, ohne den erheblich jüngeren Stilcharakter zu verkennen; dargestellt ist ein eleusinischer Götterverein. — Handwerksmäßige mythologische Bilder: *Watzinger* 142f. Zum Dithyrambos *Pottier* Cat. 1059 ff. Dionysos im Weinberg, Marsyas *Heydemann* Satyr- und Bakchennamen Tf. (Gr. Vm. II 329), Mon. d. Inst. VIII 42 (W. V. I Tf. 2; Teilstücke Mon. d. Lincei XIV 34f., 39). Abb. 590 Theseuskrater in Bologna Mon. Suppl. Tf. 21f. (Abb. 590), vgl. *Jacobsthal* und *Körte* a. O.; § 732. Ariadnekrater von Camarina *Rizzo* Mon. d. Lincei XIV 7, 22f., 27, 31, 38 (nicht Bologna!) Tf. 1. Apotheose des Herakles Gr. Vm. Tf. 109, 2. Hydrien *Rizzo* 16f., 40f. Tf. 2f. (*Gerhard* Apul. Vb. Tf. C, Abb. 591 vgl. D 1; Etrusk. u. kamp. Vb. Tf. C = W. V. I Tf. 7, 1); Röm. Mitt. II 1887 Tf. 12, 1 (Abb. 591, von *Beazley* Nikias zugewiesen, s. u.); Compte rendu Petersb. 1860 Tf. 5. Weiteres Vasi Felsinei 144f.; Mon. d. Inst. III Tf. 30 (W. V. III Tf. 2). — Nikias: *Hoppin* II 218ff.; *Fröhner* Coll. Tyszkiewicz Tf. 35. *Ducati* Midia 142, 156f. setzt ihn trotz des Restes attischer Schreibweise in den Anfang des 4. Jahrh., zeigt Beziehungen zum Phaonkrater Gr. Vm. Tf. 59 und nennt weitere Fackellaufbilder. Zuweisungen *Beazley* 186, 197.

Kreis des Meidias: *Hoppin* II 177ff. *Ducati*, *Nicole*, *Watzinger* s. o. (*Hauser*). *Beazleys* Zuweisungen, VA 185ff., kann ich nur unvollkommen beurteilen. Einzelne, so *Nicole* Tf. 5, sind mir nach den Abb. so schwer verständlich, daß ich lieber den Zeichnungen als *Beazleys* Urteil mißtraue. Abb. 593 Vgl. §§ 549f., 611, 614. Signiert: Gr. Vm. Tf. 8f. (Abb. 593); *Nicole* 57; *Roberts* Deutung des

Hesperidenfrieses geht wohl schon etwas zu weit (Hermes XXXV 1900, 661ff.). Unsigniert sicher *Milani* Mon. scelti di Firenze Tf. 3—5, 3 (Abb. 594); Röm. Mitt. III 1888 Tf. 9 (Jatta). Ausdrucksvolle Kopfneigung auf einer weißen Lekythos: *Riezler* Tf. 91. Verwandtes: besser Mon. grecs II Tf. 9f. (Abb. 592); *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 24, 4; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 10 (*Ducati* 114); Bull. hell. XIX 1895, 103. Hydrien und Kratere: Gr. Vm. Tf. 30 (Abb. 595), ergänzt durch *Wagner* Großherz. Altertümersamml. Karlsruhe Tf. 1f.; Compte rendu Petersb. 1861 Tf. 3f. (W. V. A Tf. 11, 1, II Tf. 7, Paris, Dionysos und Apollon); *Nicole* Tf. 4 (Athen), Tf. 5 (Boston); Gr. Vm. Tf. 59 (Phaon); *Beazley* 187 (Neuyork). Kleinere Gefäße: *Nicole* 133, 137 (Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 4, *Beazley* 188, Oxford); Journ. XI 1890 Tf. 4 (Kypros); *Nicole* 100 (Schalendeckel, für unteritalisch gehalten von *Cultrera* Ausonia VII 157, 1; anders 103, Odessa); *Richter* Handb. Metropol. Mus. 123 (Jahresh. VIII 1905, 31, Wäsche); ferner stehend *Ducati* 167 Abb. 15ff. (Hedylogos; zu dem Kind im Thiasos *Robert* Gött. gel. Anz. 1917, 373); Aryballen *Benndorf* Griech. u. sicil. Vb. Tf. 31, 4; Aus d. Berl. Museum Tf. 12; Gr. Vm. Tf. 78; *Jahn* Vasen m. Goldschmuck Tf. 2, 1 (Ath. Mitt. XXXII 1907, 118); *Nicole* Tf. 7, 3; Anz. XI 1896, 36ff. (Paris, vgl. *Robert* 38, 1); Eichellekythos *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 62, 2; Skyphos *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Album 20, 9, Tf. 46, 1353. Eine Schale erwähnt *Pottier* Comptes rendus Paris 1918, 97. Pyxis mit Tierfries und Reitern: *Collignon-Couve* Tf. 46, 1546. — In die Zeit des reichen Stiles gehören anscheinend auch die beiden kleinen Büchsen des Töpfers Maurion, die nur eine geringfügige Bemalung des Deckels zeigen: einen Arm, der ein Schwert am Wehrgehenk hält, und einen Krater. *Hoppin* II 173.

Abb. 594 Abb. 552 Abb. 592 Abb. 595

Unteritalisches. Vgl. §§ 620f., 623, 783. Sisyphoskrater: Gr. Vm. Tf. 98f. (Abb. 796). Anschließende Kratere: Mon. d. Inst. XII Tf. 15f., Rückseiten Ann. 1885 Tf. F, Bull. nap. n. s. II Tf. 4; Mon. VI Tf. 37f. (klein besser Jahrb. XXXII 1917, 43 [Abb. 801], XXVII 1912, 274f.). Giganten und Kentauren: *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 155—161 (Bull. nap. II Tf. 6). Orest: Gr. Vm. Tf. 120, 4 (Abb. 798). Nekyia, Paris: Tf. 60, 1 (Abb. 797); I 301 (Mon. IV Tf. 18). Dolon: Tf. 110, 4 (Abb. 800). Phlyaken: *Buschor*[2] 215; *Heydemann* Vase Caputi Tf. 1f.; Gr. Vm. Tf. 110, 1f. (Abb. 804; jünger 3, vgl. Tf. 80, 2—4; Abb. 803). Phineus: Tf. 60, 2 (Abb. 799; Rückseite I 304, Mon. III Tf. 49, stark ergänzt). Theseus: *Hauser* III 104ff. (Abb. 632).

Abb. 796 Abb. 801 Abb. 797f. Abb. 800. 804f. Abb. 799 Abb. 632

g: Die böotische Keramik der ersten klassischen Epoche

Die eigentümlichen Verhältnisse Böotiens, die seiner archaischen Keramik ein so merkwürdiges Gepräge des Neben- und Durcheinander von Stilen und Epochen gegeben haben, blieben auch weiterhin wirksam und die daraus folgenden Schwierigkeiten einer genauen Zeitbestimmung widerraten eine nicht nur unsichere, sondern auch innerlich unberechtigte Epochenscheidung um 400. Was also von böotischer Keramik der klassischen Zeit nicht etwa schon vorgreifend beim schwarzfigurigen Stile berührt worden ist, wird unten zusammenhängend im Anschluß an die attische Keramik des 4. Jahrh. behandelt (§§ 208ff., 778ff.).

h: Systematischer Rückblick

Bei der Behandlung des strengen rotfigurigen Stiles ist der geschichtlichen Darstellung der Entwurf einer Formenlehre vorangestellt worden, weil wir dort das feste System eines einzig hochstehenden Kunsthandwerks vor uns haben. Wie vollkommen anders die Dinge beim klassischen rotfigurigen Stile liegen, ist im Überblick ausgeführt und dort ist auch schon vieles Allgemeine bemerkt worden. Es ist bezeichnend, daß dies sich viel mehr auf den Geist und die stilistischen Eigenschaften im Großen als auf die zeichnerischen und kompositionellen Formalien bezieht. Diese haben in der klassischen Vasenmalerei in unserem Zusammenhange bei weitem nicht mehr das Interesse wie im strengen Stile; sie auch nur soweit wie dort zusammenzustellen, wäre Sache einer Enzyklopädie, nicht aber unserer auf das Wesentliche beschränkten Darstellung. Die im Archaismus gezogenen Linien werden deshalb hier nur andeutungsweise fortgeführt. Ebensowenig würde es der Bedeutung der klassischen Vasenmalerei entsprechen, die Wandlungen des allgemeinen Formgefühles daran systematisch zu verfolgen. Wir besitzen zum Glück genug Werke der großen Kunst in Plastik und Architektur, um dafür nicht zu den Vasenbildern greifen zu müssen; sie bieten nur gelegentliche Ergänzungen, zumal da, wo die große Malerei in ihnen besonders stark durchklingt. Deshalb kann hier das, was bei der geschichtlichen Darstellung darüber gesagt worden ist, genügen; die Vasenmalerei ist damit in den Strom der allgemeinen Entwicklung eingefügt. Auch im Folgenden ist noch mancher Hinweis in dieser Richtung enthalten; selbst die wenigen Beispiele zeigen deutlich, wie der Weg von der ersten Lösung der altertümlichen Härte und Starrheit, als deren Überwinder Polygnot den Späteren erschien, über

§ 649

das sichere Gleichmaaß der perikleischen Zeit zu der oft allzu weichen und flüssigen Schmeidigung der Formen und Motive, zu Kalligraphie und Pose im reichen Stile führt. Daß der frühklassische Stil und der späte Archaismus einander durchdringen, ja daß schon in der Hochblüte des strengen Stiles, so in den reifsten Bildern aus den Werkstätten von Euphronios und Brygos, die alte Starrheit großenteils gewichen ist, daß Plastik der Gestalten und allgemeine Tiefenwirkung die Fläche dort schon stark durchbrechen, ist an seinem Orte gesagt und mahnt uns, nicht zu vergessen, daß die lebendige Entwicklung keine scharfen Epochengrenzen kennt.

Im Folgenden ist nur von den Bildern die Rede; Formen, Verzierungsweise und Ornamentik sind bereits beim Archaismus bis zum Ende der tektonischen Entwicklung verfolgt worden (§§ 427 ff.).

Einzelheiten der Zeichnung sind unter dem Gesichtspunkte seines Themas durch den klassischen Stil verfolgt von *Feihl* Die Ficoronische Cista und Polygnot, Diss. Tüb. 1913, 12 ff. (Gewand, Kopf, Körper, Perspektive, Motive). Formensprache im Kreise des Meidias: *Nicole* Meidias 105 ff. — Proportionen. Vgl. § 390. Das reifarchaische Ideal der ausgeglichenen, hochgewachsenen Gestalt stellt auch weiterhin den Durchschnitt dar; die Maler entfernen sich davon öfter zur Schlankheit als zur Gedrungenheit, schwanken aber am gleichen Gefäße nach dem verfügbaren Raum; so sind auf den Krateren des polygnotisch-mikonischen Kreises die Gestalten der Hauptbilder gewöhnlich schlanker als die der niedrigen kleinen Halsfriese (*Furtwängler* Gr. Vm. I 127) und auf den Lutrophoren umgekehrt die Gestalten an dem dünnen Halse überschlank (Samml. Saburoff Tf. 59). Große, bisweilen geradezu karikierende Schlankheit besonders im Übergangsstile, so im Kreise des Hermonax, § 583; vgl. Mon. d. Inst. VI Tf. 20; *de Ridder* Vases Bibl. nat. II 338 (Abb. 518); *Pottier* Cat. 1091, 1101. Ein schönes Mittelmaaß zeigen die perikleischen Theseus- und Themisschalen Journ. hell. stud. Tf. 10 (Abb. 573); Gr. Vm. III 49 Tf. 140. Die elegante Schlankheit der Schale des Aison ist auf dem Amazonenaryballos von Cumae noch gesteigert: *Leroux* Vases de Madrid Tf. 25 ff. (Abb. 576; Gr. Vm. III 48); Mon. d. Lincei XXII Tf. 87. Daneben bewahrt der reiche Stil aber meist ein Mittelmaaß wie bei Aristophanes, Gr. Vm. Tf. 127—129 (Abb. 586 f.), und kennt auch mehr oder minder wuchtige Formen: Gigantomachie von Melos, Tf. 96 f. (Abb. 584). Im späten Stile des 4. Jahrh. Neigung zur Schlankheit, bisweilen mit ganz kleinem Kopf: Tf. 40; 68—70 (Abb. 596—598); 79; Compte rendu Petersb. 1873 Tf. 4.

§ 650 Köpfe. Vgl. §§ 384 ff. Von ausgeprägten Typen sind folgende zu bemerken. Auf der Schwelle des Archaismus stehen die weißgrundigen Schalen des Pferdemeisters, die dem Typus der Tyrannenmörder mit niedriger Stirn und sehr starkem Kinn folgen (§§ 568 ff.). Die Milderung dieses Typus wie an den Skulpturen des olympischen Zeustempels zeigt in weitgehender Durchbildung des einzelnen der „polygnotische" Argonautenkrater und verwandtes, Gr. Vm. II 247, 251 Tf. 108 (Abb. 492); ähnlich die großen rotfigurigen Bilder des Pferdemeisters, während die kursive Flüchtigkeit seiner kleinen Bilder des jüngeren Stiles den Typus etwas verschleiert. Wie im späteren Archaismus, so findet sich auch gegen Mitte des 5. Jahrh. öfters eine gerade, kräftige, aber dabei ziemlich kurze Nase wie an dem Florentiner Kopfe des Kasseler Apollon, *Brunn-Arndt* Denkmäler Tf. 601 ff., z. B. bei dem Polyneikes auf der Pelike Gr. Vm. Tf. 66 (*Buschor*[2] 195), wo die Eriphyle bereits den Übergang zu der in perikleischer Zeit beliebten etwas langen Nase zeigt; so Gr. Vm. III 109 (Abb. 554, Orpheuskrater) Tf. 19, 139 (Abb. 555) u. ö. Tf. 139 zeigt einen Kopf von viereckiger Grundform, vgl. *Furtwängler* I 139 zu Tf. 29; *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen Tf. 23 f. (Abb. 534). Parthenonisch ausgeglichen Tf. 35 (Abb. 558), 140. Später wird das Kinn schwächer, weicht zurück und die Stirnnasenlinie beginnt sich schon zu Anfang des reichen Stiles, so beim Atalantemeister, bisweilen etwas reichlich zu schweifen: runde Stirn, hohler Nasenrücken (Tf. 36 f., Abb. 582; Ant. Denkm. I Tf. 36, Abb. 581, neben festeren Formen, die Museo ital. II Tf. 2, Abb. 578 f. noch herrschen, obwohl das Kinn schon schwach ist); daraus entsteht das, was *Hauser* die Meerschweinchenform nennt, stark z. B. bei den schwimmenden Sternknaben Tf. 126 und der Hyade Arethusa Tf. 109, 2, wo die Nasenspitzen mehr oder weniger scharf und aufgestülpt sind; so öfters in diesem handwerklichen Kreise, z. B. Mon. d. Lincei XIV Tf. 1; Mon. d. Inst. Suppl. Tf. 21 f. (Abb. 590). Daneben hielten sich stets ausdrucksvollere Formen; selbst bei Aristophanes und Meidias lebt noch etwas vom parthenonischen Typus nach, so sehr die süßliche Mache den Eindruck verändert (Tf. 127 ff., 8 f., Abb. 586 f., 593 f.). Kleinlich hübsch sind die Züge bei Aison und Verwandtem, am Taloskrater und öfter, wogegen die Gigantomachien von Neapel und Melos nach der kräftigeren Rundung streben, die später der skopasische Typus ausdrucksvoll verwirklicht hat; sie bleiben dabei in etwas weichlicher Unbestimmtheit wie das Grabrelief des Dexileos von 394 stecken (*Brunn* Denkmäler Tf. 438; besser das Relief am Staatsgrabmal des gleichen Jahres, Ath. Mitt. XXXV 1910 Tf. 11 f. Aison *Leroux* Vases d. Madrid Tf. 25 ff., Abb. 576, vgl. Gr. Vm. III 52; Talos Tf. 38 f., Abb. 574, Giganten II Abb. 73 ff. Tf. 96 f., Abb. 584 f.). Im späten Stile des 4. Jahrh. ist dann der skopasische Einfluß soweit fühlbar wie etwa bei der Demeter von Knidos und ähnlichen Grabreliefs (§ 771). — Von Einzelheiten ist die Bildung des Auges am wichtigsten. Über das zähe Festhalten des archaischen Typus vgl. § 387; trotzdem schon Sosias die richtige Seitenansicht kannte, zeigt noch der Achill auf der Euphroniosschale des Pferdemeisters die rein archaische Form, doch geht bei ihm die Entwicklung der Seitenansicht bis zur Verkürzung des Sternes zur Ellipse auf dem Amazonenkrater (§ 569, zum Ausdruck des Blickens § 551). Verschiedene perikleische Formen, auch in Schrägansicht, Gr.

Vm. Tf. 139 (Abb. 555). Die Neigung zur archaischen Mandelform hat nie ganz aufgehört und ist noch bei Meidias und Nikias fühlbar genug, ohne doch geradezu antiperspektivisch zu wirken; man spürt darin mehr ein Schönheitsideal (*Milani* Mon. scelti di Firenze Tf. 3 ff., Abb. 594, größere Gestalten als Gr. Vm. Tf. 8 f., Abb. 593; *Fröhner* Coll. Tyskiewicz Tf. 35). — Hautfalten besonders an der Stirn, stark schon auf „polygnotischen" Vasen, als Ausdrucksmittel und zur wagerechten Teilung der Stirn wie am Parthenon; bei Greisen wie schon im Archaismus als Kennzeichen. Reihe: Gr. Vm. Tf. 108 (Abb. 492), 140, 35 (Abb. 558), 126 ff. (Abb. 586 f.), 8 f. (Abb. 593), 96 f., II Abb. 73 ff. (Abb. 584 f.). Im späten Stile stark, bisweilen auch bei Frauen, und bei Männern mit Andeutung der senkrechten Stirnteilung: Tf. 68—70 (Abb. 596 f.). Halsfalte schon beim Atalantemeister, Tf. 36 f. (Abb. 582). — Individualisierung, Gesichtsausdruck, Karikatur: §§ 566 f., 610, 621 f., vgl. 553, 563. Der perikleische Idealstil ließ von den Naturalismen der kimonischen Zeit kaum etwas übrig; bedeutender Ausdruck nur auf einigen späten weißen Lekythen, *Riezler* Tf. 89 ff. (Abb. 551 f.). — Reine Vorderansicht des Kopfes ist im klassischen rotfigurigen Stile zwar von der Mitte des 5. Jahrh. ab recht selten, aber durchaus nicht auf Idole beschränkt: Vm. III 109 Tf. 77, 107 (Abb. 554, 564); Ann. d. Inst. 1881 Tf. F G; *Strube* Suppl. z. Bilderkreis v. Eleusis Tf. 3 (Abb. 556); Bull. hell. XIX 1895, 98 (Abb. 568); Gr. Vm. II Abb. 73 (Abb. 585); Bull. nap. n. s. VII Tf. 11 (unteritalisch); Ann. d. Inst. 1873 Tf. I K (kampanisch); Idole Tf. 8, 36 (Abb. 582, 593), diese noch im späten Stile: *Watzinger* Griech. Holzsarkophage Tf. 2 (Abb. 600; Tf. 1 ein Kopf im Rankenornamente des Sarggiebels von vorn wie auf apulischen Vasen, z. B. *Gerhard* Tf. 1, 3, wo jedoch auch dafür Schrägansicht: Tf. 16; *Watzinger* 76; Ann. d. Inst. 1843 Tf. M O). Frühklassisch oft, z. B. Gr. Vm. Tf. 6 (Abb. 501), 17 f., 75 f. (Abb. 504), 116 ff. (Abb. 506 f.); Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 12 (Hermonax); Brit. Mus. Cat. III Tf. 12 (Abb. 513); Burlington Cat. 1904 Tf. 100; *Pellegrini* Vasi felsinei 96 mit verhülltem Untergesicht. Die ideographischen und sonstigen Härten der Zeichnung sind im frühklassischen Stile groß, zum Teil noch ganz wie im Archaismus (Schielen; Ohren und Haar von vorn; Nase hart, ohne Flügel); selbst in dem reifer klassischen Bilde Gr. Vm. Tf. 77, 2 sind richtige Profilaugen eingezeichnet, zum Glück flüchtig. — Schrägansichten: § 653 (fast von vorn Gr. Vm. I 129, Journ. hell. stud. XI 1890, 343, vgl. noch Museo ital. II Tf. 2 A, Abb. 579).

§ 651 Körper. Vgl. §§ 376 ff. Der Umriß zeigt deutlich die Entwicklung des allgemeinen Formgefühls, und zwar nicht nur in den Motiven von Haltung und Bewegung, sondern auch in der Körperform selbst. Er ist im frühklassischen Stile straff, knapp und noch etwas hart; wir spüren an den „polygnotisch-mikonischen" Gestalten die herbe Größe der monumentalen Vorbilder: Gr. Vm. Tf. 6, 26 ff., 55, 75 f., 108 (Abb. 501 f., 504 f., 492); *Heydemann* Mitt. aus Oberitalien Tf. 3 (Abb. 489). Bald beginnt jedoch eine weichere Schwellung und Rundung, mit welcher sich eine stärkere Plastik der Gestalten schon durch die Wirkung des Umrisses allein verbindet (Orpheuskrater, Gr. Vm. III 109 [Abb. 554]; ungewöhnlich plastisch *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen Tf. 40, Abb. 544). Sie steigert sich im Verlaufe der perikleischen Zeit zu starker Bewegung des Umrisses, der jedoch nie in Weichlichkeit oder Schwulst verfällt, sondern kräftig und ausdrucksvoll bleibt (Themisschale, Tf. 140; vgl. den Poseidon aus dem Westgiebel des Parthenon). Erst im reichen Stile gehen Kraft und Maaß verloren, aber zwischen schwächlicher Eleganz wie bei den Bourguignonschen Kentaurenscherben und Schwulst wie an der Gigantomachie von Melos (III 52; Tf. 96 f.; Abb. 584) steht doch vieles dem Auge Erträglichere: Aison wirkt durch Wohllaut des plastisch empfundenen Linienzuges, die Neapler Gigantomachie durch Kraft (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 25 ff., Abb. 576; Gr. Vm. III 48; II Abb. 73 ff. [Abb. 585]). Im Durchschnitt schadet freilich die Neigung des reichen Stiles zu leerer Kalligraphie dem Ausdruck, so in dem stellenweise geradezu flatternden Umriß auf dem Taloskrater (Tf. 38 f. links, Abb. 574) oder in den mehr ausgestopft als schwülstig wirkenden Formen bei Aristophanes (Tf. 127 ff., Abb. 586 f.). — Die Innenzeichnung des frühklassischen Stiles sticht auffällig von der leicht andeutenden Behandlung der archaischen Hochblüte ab: das Streben nach monumentaler Durchbildung der mehr oder minder großen Gestalten führte dazu, den Körper mit einem harten Liniennetze zu bedecken. Damit hängt auch die häufige Angabe der dritten Quersehne des Bauches und der Auftreibungen des Brustbeines, die schon Phintias kannte, zusammen. Zum Versuch, die Wirkung durch Annäherung an die Schattierung der großen Malerei zu mildern, vgl. § 565; Beispiele s. o.; zu den Quersehnen *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde 21 ff. Weiterhin kehrte man bald wieder zu einer leichter andeutenden Innenzeichnung zurück und machte sie mehr der plastischen Modellierung durch Oberflächenlinien dienstbar. Im einzelnen blieb manches grundsätzlich gleich, so die breite viereckige Bildung des Bauchfeldes und seiner Muskelpolster, die häufige Zeichnung der Mittellinie bis zum Nabel durch eine Doppellinie, jedoch unter Verzicht auf ihre Fortführung unter dem Nabel (nachlebend Gr. Vm. Tf. 126; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 56; kurzer Ansatz, wie in der klassischen Plastik, bei Aristophanes, Tf. 127 ff. (Abb. 586 f.); nur die Behaarung wird öfters durch schematische Punktierung angedeutet: Gigantomachien II Abb. 73 Tf. 96 f. (Abb. 584 f.); Taloskrater Tf. 38 (Abb. 574); Nikias *Fröhner* Coll. Tyskiewicz Tf. 35). Einfache Mittellinie natürlich auch weiterhin oft. Federähnliche Brustbehaarung *Hauser* Gr. Vm. III 41, dazu *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 144: nicht auf Aristophanes und Meidias beschränkt. — Der weibliche Körper erscheint in der ersten klassischen Epoche nur selten nackt, desto häufiger dagegen im späten Stile des 4. Jahrh., wo die weibliche Eigenart endlich vollkommen erfaßt und frei von jedem Einflusse des männlichen Typus ist. Dieser ist beim Atalantemeister in der Vorderansicht noch fühlbar genug, Museo ital. II Tf. 2 A (Abb. 579), ebenso auf dem vielleicht schon in den Beginn des 4. Jahrh. gehörigen Bilde *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 62. Besser sind schon vorher in perikleischer Zeit die schlanken Mädchenkörper Gr. Vm. Tf. 107 (Abb. 564) gelungen, doch ist dort die Vorderansicht der Hüften verdeckt; vgl. § 612, zu den Brüsten § 569. Nachlebender Archaismus Gr. Vm. II 238. —

Von Gliedmaaßen ist die manieristische Zeichnung der Füße im reichen Stile zu bemerken, besonders peinlich in Schrägansicht: knochenlos weichliche lange Zehen mit einem zur Schleife verschnörkelten kleinen Zeh; so bei Aristophanes, Tf. 127ff. (Abb. 586f.) und nur zu oft.

§ 652 Gewand. Vgl. §§ 379ff. Oben ist schon vieles bemerkt worden, das hier nicht wiederholt werden soll: Nachleben der spätarchaischen Erstarrung der Faltengruppen zu dekorativen Streifen im frühklassischen Stil, oft neben ganz freien neuen Formen, aber auch in Verbindung mit archaistischer Geziertheit und faltenlosen gemusterten Gewändern, §§ 560f., 575; Fortbildung und Verfeinerung der archaischen Stilisierung des Chitons von Sotades zu Meidias, §§ 556, 611, 622, 635, 640f., 642, wo auch Abweichungen vom geraden Wege berücksichtigt sind (Nachleben im späten Stile § 775). Malerische Unruhe, barocke Gegensätze von geraden Steilfalten und Gekräusel, § 632: Atalantemeister, dessen Peploi den manieristischen Endpunkt der Entwicklung von einfach strengen frühklassischen Formen wie beim Pferdemeister oder auf den älteren weißen Lekythen der monumentalen Gattung darstellen (Gr. Vm. Tf. 55 [Abb. 502]; *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen Tf. 4 [Abb. 529], 7, 12; Ath. Mitt. XVI 1891, 389; etwas jünger und reicher Vm. Tf. 66 B, *Buschor*[2] 195); gleichzeitig schlicht in der handwerklichen Gattung § 638 (z. B. Mon. d. Inst. VIII Tf. 42) und auf weißen Lekythen, *Riezler* 17; spät Gr. Vm. II 59. Frühklassische monumentale Einfachheit an Mänteln am bedeutendsten auf weißgrundigen Lekythen und Schalen, aber auch sonst, vgl. *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 214f.: *Riezler* Tf. 13 (Abb. 531); Vm. Tf. 65; Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 26; dort Tf. 29f. lineare Faltenaugen; diese ornamental Gr. Vm. Tf. 26f. (Abb. 505), 137; übertrieben und stark schattiert frühklassisch II 310 Tf. 116 (Abb. 506); hieran knüpft wenigstens in der plastischen Wirkung an die zur Athena des Aison führende merkwürdige Zeichenweise, §§ 570, 623. Plastisch wirkt auch die Zeichnung von Faltenrücken durch Doppellinien, so Gr. Vm. Tf. 125 (Abb. 567), 140 und loser beim Atalantemeister Tf. 36f.; Museo ital. II Tf. 2; Ant. Denkm. I Tf. 36 (Abb. 578f., 581f.). Tropfenmotiv §§ 635, 648 (*Hauser* III 40f.). Zu den Gewandmustern vgl. *Feihl* 16. Zur Tracht: die im späten Stil so beliebte Verhüllung des Untergesichtes der Frauen schon früh, *Pellegrini* Vasi felsinei 96; *Benndorf* Griech. u. sicil. Vb. Tf. 55, 5b. Der späte Stil hat den neuen Gewandstil des 4. Jahrh. aus der großen Kunst entlehnt, vgl. § 771. — Haltung und Bewegung. Vgl. §§ 391ff., wo auch schon Klassisches herangezogen ist, dazu § 605 (weiße Lekythen). Angesichts des dort und bei der Darstellung des klassischen Stiles Ausgeführten wird hier nicht eingegangen; vgl. *Feihl* 60ff. Jeder sieht die allgemeine Schmeidigung, die im frühklassischen Stile dem archaischen gegenüber schon fühlbar genug ist (§ 566, Argonautenkrater, anders § 570, Pferdemeister) und bis zu Aison und Meidias eine gewaltige Steigerung erfuhr. Aisons Eleganz hat noch mehr Kraft und enthält weniger Pose als die oft süßliche und in den übertriebenen Kopfneigungen geradezu sentimentale Manier des Meidias (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 25ff.; Vm. Tf. 8; Abb. 576, 593ff.). Ansätze zur Pose schon beim Eretriameister, § 614. Ausdrucksvolle Kopfneigung *Riezler* Weißgrund. Lekythen Tf. 91 (Abb. 552; dumpflastendes Sitzen Tf. 90; vgl. die flüssige Eleganz des Aryballos von Cumae, Mon. d. Lincei XXII Tf. 87). Das sehr beliebte Ausfallschema ist im reichen Stil oft allzu sehr gehäuft und zu gewaltsam gestreckt (Aison a. O.; Aryballos von Cumae, s. o.; Ἐφ. 1883 Tf. 7; besser Gr. Vm. Tf. 96f., Abb. 584, Gigantomachie von Melos). Reste altertümlichen Schreitens noch im Kreise der Kodrosschale, §§ 394f. Dort und vollends im frühklassischen Stile fassen die Hände auch noch nicht recht in die Hüften und um die Schenkel (Argonauten Gr. Vm. Tf. 108, Abb. 492). Sehr selten sind verschränkte Arme; im Stehen *Gerhard* AV Tf. 277; Mon. Piot X Tf. 8 (lose, ausdrucksvoll), im Sitzen *Fairbanks* White ath. Lekythoi II Tf. 28, 2; vgl. das Heroon von Trysa, *Benndorf* Tf. 7 vor Penelope, 12 neben den Thronenden (Kunstgesch. in Bild.[2] 262, 3; 263, 3). Der späte Stil des 4. Jahrh. bringt viele neue Motive, die uns aus der Plastik vertraut sind, darunter das bei Praxiteles so beliebte Auflehnen: Gr. Vm. Tf. 40, 68—70 (Abb. 596ff.), 79, 87; 100 (Abb. 605) ungewöhnlich übertriebene Kopfneigungen.

§ 653 Perspektive. Vgl. §§ 401ff., wo auch schon Klassisches herangezogen und alles Grundsätzliche erörtert ist. *Delbrück* Beitr. z. Kenntnis d. Linearperspektive 35ff. Die frühklassischen, der großen Malerei folgenden Stürmer und Dränger wirtschafteten auch in der Perspektive etwas wild darauf los, gezeichnete und vermiedene, mehr oder minder gelungene und mißlungene Verkürzungen gehen stark durcheinander und manche ideographische Ausbreitung der Formen in der Fläche ist gegenüber dem schon dem reifen Archaismus Geläufigen ein Rückfall ins Primitive. Vgl. §§ 565, 575ff., dazu Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 13; Gr. Vm. Tf. 19. Allein derartiges findet sich noch viel später; so kommen z. B. selbst im Kreise des Meidias nicht nur in schwierigen Motiven naiv ideographische Verrenkungen und unorganische Zusammensetzungen der Körperteile vor und auf dem Pronomoskrater bietet der Tanz den gern benutzten Vorwand, die Beine von Tanzenden in Vorderansicht geradeso nach außen zu klappen wie das im Archaismus üblich war (§ 642; Gr. Vm. Tf. 9, Hals des Hippothoon [so noch Compte rendu 1873 Tf. 4, 2, spätattisch], Tf. 59 Nymphe vor Phaon; *Milani* Mon. scelti di Firenze Tf. 3 links oben; Anz. X 1895, 39, archaisches Standmotiv des Apollon; Pronomos: Abb. 575 (W. V. E Tf. 7), vgl. *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 52, 69; bei gestreckten Knien beide Füße nach außen gedreht: *Hoppin* II 448 [Talaos, frühklassisch]. Zur Schulter *Feihl* 55f., 60). Auf der perikleischen großen Theseusschale ist der verkürzte Oberschenkel des Sinis kaum weniger mißraten als auf dem Argonautenkrater trotz des Chitons; auch Aison hat die Schwierigkeit mehr geschickt umgangen als überwunden (Vm. III 48f. Tf. 108 [Abb. 573, 576, 492]). — Gestalten von vorn §§ 565, 619; Mon. d. Lincei XIV Tf. 4 noch Mitte 5. Jahrh. der Knöchel vorgedreht!? Sitzend *Feihl* 64f., *Gerhard* AV Tf. 3f.; Abb. 513; *Pellegrini* Vasi Felsinei 141; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 14; Ann. d. Inst. 1876 Tf. M; später schräg, so schon *Riezler* Weißgrund. Lekythen Tf. 5 (Abb. 530): Journ. hell. stud. 1905 Tf. 1 (Abb. 512); Vm. Tf. 60 (Abb. 797, 799, unteritalisch);

Mon. d. Lincei XXII Tf. 87; *Riezler* Tf. 90 f. (Abb. 552); *Fairbanks* White ath. Lekythoi II Tf. 28, 1 f. Diese Schrägstellung führt zu stark räumlicher Wirkung, die bisweilen schon im frühklassischen Stil an einzelnen Gestalten und ganzen Gruppen erheblich ist, so Vm. Tf. 75 f., 118 (Abb. 504, 507, auch abgesehen von der Reiterin); perikleisch: Tf. 29 (wo auch alle Füße in Schrägansicht); Aison III 48 (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 25 ff., Abb. 576); Mon. d. Lincei XIV Tf. 5 (Abb. 570); spät Abb. 597; *Jacobsthal* Gött. Vasen 68 (Abb. 802, kampanisch). — Köpfe. Von vorn und fast von vorn § 650; die Schrägansicht von vorn, in der ersten klassischen Epoche ein eigentliches, wenig schwankendes Dreiviertelprofil, ist im frühklassischen Stile sehr beliebt, weiterhin trotz besserer Überwindung der anfänglichen Härten in Form und Stellung von Nase, Augen, Mund wieder seltener, im späten Stile des 4. Jahrh. dagegen sehr häufig, vollkommen beherrscht und durch verschiedene Grade nicht nur der Drehung, sondern auch der Neigung in der senkrechten Achse mannigfach abgewandelt. Im Drehungsgrade wechselt schon Meidias häufiger als früher üblich war. Im frühklassischen Stil ist der Ausschlag nach beiden Seiten selten so groß wie *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 100 f.; vgl. *Feihl* 35 f., 38 f.; Mon. d. Inst. VI Tf. 8 (Abb. 490); X Tf. 9; Gr. Vm. Abb. 105 Tf. 15, 17, 75 ff., 108, 116 f. (Abb. 491 f., 504, 506, 509, 515, 523); jünger passim, z. B. Tf. 8, 19 f., 38 f., 59 f., 67, 96 ff., 127 ff., 139, II Abb. 75 (Abb. 555, 574, 583—587, 593 f. [795 ff.]); *Riezler* Tf. 90 f. (Abb. 552); spät Vm. Tf. 40, 68—70 (Abb. 596 ff.), 79, 87, 100 (Abb. 605). Schräg von oben Tf. 99 (Abb. 796, Reiter, unteritalisch). Ganz leichte Drehung, die erst den jenseitigen Augenrand, dann auch etwas vom Auge sehen läßt, kommt seit Mitte 5. Jahrh. vor, ist aber mit Recht bei Pferden beliebter als bei Menschen: Gr. Vm. Tf. 58; Journ. hell. stud. IX 1888 Tf. 1; Vm. Tf. 20, 70 (spät), II Abb. 74 (75 Pferde: Tf. 67, 75, 96 f., etwas auch 8; Abb. 508a, 596, 583 f., 504, 593; die Form geht in stärkere, im frühklassischen Stil halb ideographische Schrägansichten über: Tf. 108, 118 [Abb. 492, 507], *de Witte* Vases Lambert Tf. 21; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 63). Verlorenes Profil, vgl. *Feihl* 40 f.: Gr. Vm. II 92 (frühklassisch), Tf. 138, 2 (perikleisch), 96 f., II Abb. 74 (Abb. 559, 584 f.); 'Eφ. 1883 Tf. 7; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 59 (W. V. II 6, 2, spät). — Tiere. Frühklassisch sehr Verschiedenes und verschieden Gelungenes. Leichte Schrägansicht versucht Gr. Vm. Tf. 108, vgl. zu den Vorderfüßen Mon. grecs II Tf. 5 (Abb. 492, 499). Stärker Vm. Tf. 116, 118 (Abb. 506 f.; auch Kentauren; rein ideographisch Journ. hell. stud. XVII 1897 Tf. 6 und noch Ann. d. Inst. 1860 Tf. A); *de Witte* Vases Lambert Tf. 13 (*Heinemann* a. O. 103). Pferdeköpfe s. auch oben. Pantherkopf Vasi felsinei 127, Mitte 5. Jahrh.; dagegen hat noch die Spätzeit die alte typische Vorderansicht bewahrt, Mon. grecs I 1879 Tf. 3 (*Rayet-Collignon* Céram. 279). Im reifen klassischen Stile vermieden die Attiker mit feinerem dekorativem Gefühl als die Unteritaliker starke Verkürzungen des langen Tierkörpers; spät Gr. Vm. Tf. 69 (Abb. 597); unteritalisch Mon. d. Inst. XII Tf. 16; stärker Bull. nap. n. s. I Tf. 6. — Gegenstände. Vgl. *Hartwig* Meisterschalen 378, 1; *Feihl* 51 f. Je einfacher geometrisch die Form, desto besser die Verkürzung wenigstens bei Geradlinigkeit, wo die Maler sich mehr Mühe gaben als bei Schilden, Tympana, Spiegeln; von exakter Konstruktion ist natürlich bis zuletzt keine Rede. Schon im Frühklassischen zeigt sich Kenntnis auch feinerer Regeln, so in der stärkeren Verkürzung des Schildrandes in der kurzen Achse, doch wird davon zunächst und auch weiterhin oft genug wenig Gebrauch gemacht (Gr. Vm. Tf. 116 ff., vgl. 6, 75 f., II Abb. 105 [Abb. 506 f., 501, 504, 509]). Das Tympanon mangelhaft selbst bei einem Können wie Gr. Vm. Tf. 29, bis zuletzt oft als verbogener Schild, Tf. 30 (Abb. 595); *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Album 20, 9; Mon. d. Inst. XII Tf. 35; mäßig auch Meidias, *Milani* Mon. scelti Tf. 4 (Abb. 594), auch Spiegel, vgl. die Wagen Tf. 3 und Gr. Vm. Tf. 8 (Abb. 593; arg auch Ath. Mitt. XXXII 1907 Tf. 5, 1). Helme und Büsche nicht nur im Frühklassischen, sondern auch später noch mehr oder minder ideographisch: Gr. Vm. I 129 Tf. 75 f., 118 (Abb. 504, 507); später Tf. 20; 110, 4 (Abb. 800). Stühle arg Tf. 20; 88 (apulisch); Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 10. Schwertschneide als Strich wie bisweilen archaische Diskoi Gr. Vm. Tf. 75 (Abb. 504), Schwert vom Knauf gesehen (schwerlich abgebrochen) Vm. Tf. 116 (Abb. 506), Liegender; beides frühklassisch. Schriftrolle § 408. Tymbos sonderbar bei Sotades, *Murray* White vases Tf. 16 (Abb. 526), vgl. § 589. Säulenbau Journ. hell. stud. IX 1888 Tf. 2. Altäre, Pfeiler gut erst seit dem Ende der perikleischen Zeit (Apollodoros!): Bull. hell. XIX 1895, 100 (*Pottier* Cat. 1099); Mon. d. Inst. Suppl. Tf. 22; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 31, Grablekythos, vgl. § 605, wo weiteres zur Perspektive auf den weißen Lekythen. Apulisch: Leidliches, darunter ganze Säulenbauten, und Schlechtes Mon. d. Inst. II Tf. 43; Ann. 1868 Tf. E; *Buschor*[2] 217; Gr. Vm. Tf. 10, 88—90 (Abb. 795; Stühle Tf. 88!); Ornament II Abb. 44 ff., 52. Schattierung und Verwandtes §§ 406, 408, 565, 567. Apulisches a. O.

Räumliche, vorwiegend landschaftliche Elemente. Vgl. §§ 409 ff. (411 f. Architekturlandschaft, Stilleben); *Feihl* 68 ff. Eine Neigung zu selbständiger Entwicklung zeigt die Landschaft im klassischen rotfigurigen Stile so wenig wie die geringen Ansätze zum Stilleben, die den archaischen folgen; nur in völliger Vermenschlichung der Himmelserscheinungen kennt der rotfigurige Stil das reine Landschaftsbild; die schwachen Anfänge einer Architekturlandschaft verdienen kaum diesen Namen. Wo im Gestaltenbilde landschaftliche Elemente auffällig hervortreten, handelt es sich um Nachahmung der großen Kunst, von der „polygnotischen" Kompositionsweise auf bewegtem Gelände bis zu vereinzelten Andeutungen wirklich räumlichen Zusammenschlusses wie auf der dem späteren 5. Jahrh. angehörigen Pelopsamphora oder auf ein paar weißen Lekythen. Das Stilgefühl der Maler lehnte die gänzliche Zerstörung der Gefäßfläche, die aus einer Weiterbildung in dieser Richtung gefolgt wäre, mit Recht ab und konnte das um so leichter, als die Bedingungen der rotfigurigen Technik ihnen auf jeden Fall enge Grenzen zogen. Für dies letztere ist der Vergleich eines unteritalischen Vasenbildes mit einem pompeianischen Gemälde lehrreich; denn beide lassen sich als

§ 654

Abb. 583

Abb. 632, 640 f. Kopien später klassischer Gemälde erweisen (*Hauser* Gr. Vm. III 104ff.). So wurde die polygnotische Komposition bald zur Formel für eine dekorative Verteilung der Gestalten auf der Fläche und aus der teilweisen Verdeckung durch das Gelände wurde ein frei künstlerisches Verfahren abkürzender Flächenfüllung, das sogar auf die Säulen von Gebäuden angewendet wurde. Die Erstarrung der freien Verteilung auf der Fläche zur mehr oder minder schematischen Reihenkomposition der großen apulischen Prachtgefäße beginnt bereits um 400 auf dem Pronomoskrater, ohne jedoch in Attika die freiere Weise zu verdrängen. Daneben blieben leicht angedeutete Raumbilder wie auf der Pelopsamphora seltene Ausnahmen. Es ist bezeichnend, daß auch im 4. Jahrh. kein attisches, sondern nur ein unteritalisches Vasenbild eine die Gefäßwand völlig verneinende Raumdarstellung eines Symposion zeigt. Auch in der Fläche wird der Raum nur selten und kaum so weit wie schon im schwarzfigurigen Stile fühlbar gemacht: kleine Gestalten mit landschaftlichen Elementen und erheblichem Luftraum. Die bedeutendsten Beispiele dafür sind die Schalenbilder des Sotades, typische Vertreter, wo mehr eine durch die Gefäßform bedingte Zufallswirkung vorliegt, die bauchigen Kannen, deren oben stark zurückweichende Bildfelder über den Gestalten scheinbar Luft lassen; dies wurde jedoch gelegentlich ausgenutzt, so zu der sonst so seltenen Darstellung des hohen Kottabosständers. Einzelne räumliche Elemente, Bäume, Türen, Säulen und dergleichen sind, wie schon im Archaismus, so auch weiterhin viel verwendet worden: Andeutungen mehr für die Vorstellung als für die Anschauung des Raumes, den Gestalten neben- und untergeordnete Bildelemente, die sich der dekorativen Gesamtwirkung einfügen. Felsen, die meist als Sitze für Gestalten dienen, sind nur bis um die Mitte des 5. Jahrh. bisweilen etwas ausführlicher dargestellt und malerisch behandelt worden. Vgl. §§ 564, polygnotische Komposition, dazu 610; Pronomos Mon. d. Inst. III Tf. 31; apulisch Gr. Vm. Tf. 10, 88–90, II Abb. 40ff., 46, 54, III 112, 55; *Buschor*[2] 217. § 586, Einzelelemente, vgl. Gr. Vm. Tf. 57; 588f., Sotades; 605, weiße Lekythen; 614, Luftraum, dazu *Hauser* Gr. Vm. II 327, vgl. III 81; 633, Atalantekrater; 634, Pelopsamphora; 634, vermenschlichte Landschaft; 636, räumliche Verstöße des Taloskraters, vgl. Journ. hell. stud. Tf. 81. Unteritalisches Symposion *Jacobsthal* Göttinger Vasen 67f., vgl. 40, 3. Felsen *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 204ff., dazu Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 28f. Sonstige leichte Geländeangaben *Hartwig* Meisterschalen 675, 1; vgl. Gr. Vm. III 37. Naive Pflänzchen Röm. Mitt. XXI 1906, 100.

Abb. 575, 795 — Abb. 802 — Abb. 526 ff. — Gr. Vm. Tf. 120, 1 (Abb. 565 f.) — Abb. 802

Komposition. Vgl. §§ 413ff., wo alles Grundsätzliche erörtert ist, ferner §§ 429f. (Verzierungsweise), § 548 (klassische Streifenteilung und Schalenverzierung, Rundbild, vgl. dazu § 630, Aison), § 605 (weiße Lekythen), endlich den vorstehenden Überblick über das die Komposition so stark beeinflussende räumliche Element. Neben der aus der gestaltenreichen Monumentalmalerei stammenden „polygnotischen" Kompositionsweise sind die auf die Tafelmalerei weisenden schlichten, aber bedeutenden Bilder von der Art des Orpheuskraters nicht zu übersehen; wie das räumliche Element auch sie ergriff, zeigen Bilder wie die jüngere Thamyrishydria oder der Aktaionkrater (§§ 579f.). Parataktische Vorderansicht §§ 619, 623.

Abb. 492, 506 bis 508 (579, 581 584f., 590, 593ff.) — Abb. 554 (511) — Abb. 512, 515

B: Malerei und Zeichnung in der sonstigen Kleinkunst

Unter dem in der Einleitung Zusammengestellten heben sich zwei Gruppen von Werken bedeutsam heraus: die gravierten Spiegel und die mit Malerei und Gravierung auf Holz und Elfenbein verzierten Särge aus Skythien. Die zusammenhängenden Reihen des Erhaltenen scheinen bei beiden um die Jahrhundertwende einzusetzen; bei den Särgen stammen die Hauptstücke aus dieser Zeit, bei den Spiegeln liegt das Schwergewicht im 4. Jahrh.; nur einzelne sind entschieden älter. Da nun auch bei den ältesten Särgen nicht zu sagen ist, ob sie vor oder nach 400 entstanden sind, zerreißen wir den Zusammenhang nicht, sondern betrachten dies alles im Anschluß an die Keramik des 4. Jahrh. (§§ 784 ff.).

III: Die große Malerei

A: Überblick bis zur römischen Kaiserzeit

§ 655 Während des ganzen Archaismus war die griechische Malerei nichts anderes als eine farbige Zeichnung; erst nach den Perserkriegen hat sie begonnen, sich allmählich zu einer eigentlichen Malerei in unserem Sinne zu entwickeln. Im ersten Menschenalter nach dem Kriege legten Mikon, Polygnot und ihre Genossen den Grund zu dem Gebäude, von dem sie nicht ahnten, wie gewaltig es in den nächsten beiden Jahrhunderten emporwachsen sollte. Über diese für den rückschauenden Blick noch sehr unscheinbaren Ansätze zu malerischer Erfassung von Raum, Licht und Farbe gingen erst die Meister der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. entscheidend und verhältnismäßig weit hinaus: der Bahnbrecher Apollodoros und seine Nachfolger Zeuxis und Parrhasios. Jetzt erst gingen den Griechen die Augen dafür auf, daß es möglich war, nicht nur die tastbaren Formen der Außenwelt, d. h. von Mensch und Tier und einigen Gegenständen, Bauten und Bestandteilen der Landschaft bildnerisch zu erfassen, sondern auch einen Ausschnitt der Gesamterscheinung der Außenwelt täuschend auf die Fläche zu bannen. So beschränkt dieser Ausschnitt räumlich noch war, so bescheiden die malerischen Mittel im Vergleich mit denen der Zeit Alexanders des Großen und seiner Nachfolger noch sein mochten, die Welt erkannte doch darin das gewaltige Neue, dem die Zukunft gehörte, einen jener Pfeiler am Gebäude des geistigen Europa, das die Griechen der klassischen Zeit errichteten, in dem wir noch heute wohnen. Daher der Weltruhm des Apollodoros, mit dem für die Masse der Gebildeten in der Kaiserzeit die Geschichte der klassischen Malerei erst begann — Polygnot erschien ihnen altertümlich —, daher das stolze Wort des Parrhasios, daß er die Grenzen der Kunst erreicht habe.

Dies Grundsätzliche und manches Einzelne, das unserer Vorstellung Form und Farbe gibt, wissen wir von der klassischen Malerei des 5. Jahrh. Von der des 4. und der hellenistischen Zeit gewinnen wir sogar etwas Anschauung, und zwar nicht nur durch bescheidene Bilder hellenistischer Grabstelen und einzelne größere Grabbilder, sondern auch durch anscheinend leidlich treue Kopien und Nachklänge in der späteren italischen Malerei[1]; und wenigstens ein großes Monumentalbild der Diadochenzeit, die Alexanderschlacht, sehen wir durch den Schleier der Mosaiktechnik doch auch als Gemälde vor uns — selbst wenn es in eine andere malerische Tonart umgesetzt sein sollte. Aber das sind doch nur „Tropfen im Meere", wie *Julius Lange* in seiner treffenden Umschreibung des Problemes sagt: „Wer sollte wohl Lust verspüren, den kühnen Adlerflug der Wissenschaft zu hemmen? Und dennoch gibt es Gebiete, wo die Resignation eine dringende Notwendigkeit ist, und wo man am klügsten tut, wenn man sich recht klar macht, daß verloren verloren ist. Dies gilt auf alle Fälle von dem verschwundenen Reichtum der herrlichen Werke der Malerei, denn das Reden über Gemälde kann niemals Gemälde ersetzen. . . . Eins aber sind die Gemälde selber, ein anderes ist die Entwicklung der Malkunst als Darstellungsform; und darüber kann man mit Bestimmtheit etwas wissen und folgern. Das läßt sich zwar nicht über das rein Abstrakte erheben, das der lebendigen, mannigfaltigen, farbenreichen Wirklichkeit gegenüber, die es ins Leben gerufen hat, doch stets unendlich trocken und armselig bleibt, aber wir können doch auf die Aufgaben der Darstellungsformen hinweisen, mit denen die Meister der Malkunst in dieser großen Entwicklungszeit sich die Köpfe zerbrochen haben."

§ 656 Über dies Grundsätzliche hat *Julius Lange* manches Kennwort gesagt; aber er hat auch mit beiden Händen hineingegriffen ins volle Leben der erhaltenen hellenistischen Malerei — denn die sogenannte „römische" Malerei der beiden Jahrhunderte um Christi Geburt ist ja nichts anderes als späthellenistische griechische Malerei in Italien. Rom ist eben die letzte große Stätte griechischer Kunst auf fremdem Boden wie vor ihm Alexandria oder Antiochia. *Lange* fragt dort wenig, was Kopie, was Nachklang des Älteren ist, sondern

[1]) Die etruskische Malerei des 5. und 4. Jahrh. ist nur mit großer Vorsicht zu benutzen, denn der reife Archaismus der griechischen Kunst blieb lange der klassische Stil der Etrusker und sie blieben auch weiterhin im Rückstande, bis der Hellenismus eine gewisse Gleichmäßigkeit herstellte. Dazu kommt, daß der Umfang dieser Grabmalerei sachlich wie formal beschränkt ist.

hält sich einfach an das, was er sieht, und zeigt, welch köstliches Erbe einer hoch entwickelten großen Malerei in diesen späten dekorativen Wandbildern steckt. Dies bringt auch der feinfühligste Kenner unserer Zeit, *Paul Herrmann*, in seinem großen Tafelwerk zu voller Geltung und von ihm dürfen wir auch eine zusammenfassende Behandlung erwarten. Unsere Aufgabe ist weniger dankbar: das lebenswarme Fleisch und Blut dieser späten Kunst soll uns helfen, dem Schatten der verlorenen älteren Malerei einen Hauch von Leben zu verleihen. Dies mag für die Zeit vom 4. Jahrh. ab hie und da in bescheidnen Grenzen gelingen; für das 5. hilft es wenig und auch für die Jahrhundertwende nur im Grundsätzlichen; denn die Annahme, daß wir in gewissen pompeianischen Wandbildern bis in die malerischen Einzelheiten treue Kopien besäßen, ist vorläufig ebenso unwahrscheinlich wie unbeweisbar. Mehr bieten einige unverkennbare Kopien nach Bildern der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. Abb. 629–631 auf Marmortafeln aus Herculaneum; aber das sind wenigstens im heutigen Erhaltungszustand Monochrome oder Oligochrome auf weißem Grund, also mehr Zeichnungen als Gemälde. Von Originalen endlich, die mehr als Schatten auf kleinen Stelen und Lekythen aus Marmor Abb. 633 f. wären, besitzen wir zwar einige ziemlich große böotische Grabstelen aus Kalkstein, aber dies sind wieder nur Zeichnungen, keine Gemälde — einerlei ob sie das von jeher waren, oder ob, wie zu vermuten ist, nur die sorgfältige Vorzeichnung für enkaustische Bemalung sich erhalten hat.

Diese einzigen Originale, die sich durch Maaßstab und Können über den Durchschnitt einer handwerksmäßigen Grabkunst erheben, ergänzen also nur unsere auf den Vasenbildern beruhende Kenntnis der Zeichenkunst des 5. Jahrh. durch große Einzelgestalten mit leichter Angabe des Geländes. Damit sind wir bei der Hauptquelle unserer Kenntnis Abb. 489 ff. angelangt: den Vasen. Sie allein bieten uns in großen, zusammenhängenden Massen das, was wir sonst so schmerzlich vermissen: Anschauung an gleichzeitigen Originalen, also Fleisch und Blut statt des Gerippes einer aus literarischen Angaben und fragwürdigen Kopien und Nachklängen gewonnenen Vorstellung. Aber diese Anschauung ist eben wieder nur die der Vasen selbst in ihrer technischen und dekorativen Bedingtheit; und zwar auch da, wo die Meister offenbar an diesen Fesseln rütteln, um der großen Malerei möglichst nahe zu kommen. Daß sie dies in Zeichnung und Komposition zumal im frühklassischen Stil bis zu einem erheblichen Grade konnten, ist unser Glück; auch wichtige malerische Einzelheiten haben sie uns überliefert, in rotfiguriger Technik so gut wie in der teilweisen Buntmalerei auf weißem Grunde. All das ersetzt uns freilich nicht die Anschauung eines einzigen Gemäldes, aber es belebt doch die Vorstellung ungemein: wir atmen die Luft, in der die großen Maler lebten, und sehen, wie *Lange* sagt, den Widerschein der Sonne im Mondlicht. Deshalb und weil der Anschauung stets der Vorrang vor der Vorstellung gebührt, ist alles Allgemeine bei der Darstellung der Vasenmalerei gesagt worden: dort konnte lebendige Kunst, deren Werke wir in lückenlosen Reihen in Händen halten, im Rahmen der gesamten Kunst und Kultur ihrer Zeit zur Anschauung gebracht werden; hier tragen wir nicht einmal Trümmer herüber. Im folgenden wird daher das dort Gesagte überall vorausgesetzt; wir beschränken uns notgedrungen auf jenes „unendlich trockene und armselige Abstrakte", dem nur aus der literarischen Überlieferung ein wenig von dem lebendigen Geiste starker Künstlerpersönlichkeiten zufließt.

§ 657 Bevor wir ins einzelne gehen, bedarf es eines kurzen Überblickes. Dabei zeigt sich gleich, wie gering unser Wissen ist; denn es ist nicht möglich, sich auf das zu beschränken, was wir ganz sicher wissen, wenn ein zusammenhängendes Bild auch nur der Grundzüge der malerischen Darstellungsformen entworfen werden soll. Die Zeugnisse sind oft zu vieldeutig, als daß die Folgerungen daraus vor Zweifeln geschützt werden könnten. Dies im Einzelfalle zu zeigen, muß der näheren Behandlung überlassen bleiben; dort wird Sicheres und Unsicheres so scharf wie möglich geschieden; hier kann nur ein Hilfsgerüst zur Einführung des Lesers errichtet werden.

Schon der äußere Rahmen, in dem sich die Entwicklung der griechischen Malerei abgespielt hat, ist unvollkommen genug bekannt. Es klingt ja ganz gut, wenn wir bei Plinius lesen — freilich nur bei ihm und nirgends sonst, wo man es erwarten sollte —, daß ursprünglich, d. h. im wesentlichen im 5. Jahrh., nur ein genus helladicum und ein genus asiaticum geschieden worden seien, dann im 4. Jahrh. infolge der bedeutenden Entwicklung

der sikyonischen Schule das genus helladicum in ein attisches und ein sikyonisches zerfallen sei. Allein es fragt sich, inwieweit diese genera mehr als geographische Bedeutung haben, d. h. inwieweit sie Kunstschulen darstellen, die diesen Namen infolge entschiedener Eigenart verdienen. Dies ist bei der sikyonischen Schule zweifellos der Fall; ihre Lehre war so fest wie die polykletische Schule in der Plastik und ihre Formen erinnern an unsere Akademien; hat doch das Schulhaupt Pamphilos sogar die Aufnahme des Zeichenunterrichtes in die allgemeinen Schulfächer durchgesetzt. Die ausgeprägte Eigenart der Schule während ihrer Blütezeit im 4. Jahrh. ist klar; inwieweit und wie lange sie sich im Hellenismus erhalten hat, fragt sich bereits und vollends dunkel ist ihre Vorgeschichte. Die Blüte der archaischen Malerei in den alten Dädalidenstätten Sikyon und Korinth, wozu noch der Ruhm des Kimon von Kleonä kommt, läßt eine dauernde Pflege der Malerei in Sikyon als selbstverständlich erscheinen; sie wird nicht gerade im 5. Jahrh. ausgesetzt haben, und wirklich scheint es denn auch, daß der berühmte Maler Timanthes von Kythnos der sikyonischen Schule angehört. Dies bedeutet aber weder, daß sie stets durch hervorragende Meister, die ja auch schwerlich für uns verschollen wären, vertreten war, noch auch nur, daß ein einheitlicher Schulcharakter bestand. Die alte Freizügigkeit der griechischen Künstler erschwert es uns ungemein, sie säuberlich in Schachteln zu ordnen. So war in dem benachbarten Phlius in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. Sillax von Rhegion tätig und scheint einige Jahrzehnte später der Phliasier Kleagoras das Lykeion in Athen mit Bildern geschmückt zu haben.

Hier wäre sogar eine schöne Gelegenheit für die Vertreter des Panjonismus, ihre Künste zu üben. Timanthes, der Zeitgenosse des Zeuxis und Parrhasios, wird von Quintilian als Inseljonier von Kythnos, von Eustathios als Sikyonier bezeichnet. Dies könnte zwar eine Verwechslung mit dem gleichnamigen hellenistischen Maler sein, aber die Namensgleichheit weist eher auf Zusammenhang in einer Künstlerfamilie; der ältere Timanthes kann aus Kythnos nach Sikyon gekommen sein wie später der führende Meister Pamphilos aus Amphipolis. Dieser steht zu seinem Lehrer, dem berühmten Sikyonier Eupompos, in einem ähnlichen Verhältnis wie sein bedeutendster Schüler, der Jonier Apelles zu ihm. Wie dieser schon die Lehre des Joniers Ephoros hinter sich hatte, als er nach Sikyon kam, läßt sich auch für Pamphilos vermuten, daß er seine Heimat erst als ausgebildeter Maler verließ. Amphipolis ist zwar eine attische Kolonie, aber der Norden gilt nun einmal als jonisches Kunstgebiet (in Wahrheit dürfte er jonisch und attisch gewesen sein). Von Eupompos wissen wir nichts Näheres, es hindert also nichts, die sikyonische Malerschule, wenn nicht geradezu für jonisch, so doch für stark jonisch beeinflußt zu erklären.

§ 658 Dies Zerrbild wird hier entworfen, weil mit der attischen Schule wirklich nicht viel besser verfahren worden ist. In Wahrheit war das Verhältnis natürlich so, daß die Bedeutung der sikyonischen Malerei Schüler von weither anzog, darunter sogar fertige Meister wie Apelles. Gerade dies ist ungemein bezeichnend. So sehr die feste Schulung der peloponnesischen Art entsprach, so wenig der jonischen. Wir wissen tatsächlich nichts von einer oder mehreren jonischen Schulen, sondern kennen nur eine Anzahl Maler aus Jonien; gerade die bedeutendsten haben aber ihren Ruhm nicht dort, sondern in Athen und Sikyon erlangt. Wenn sich selbst ein Genie wie Apelles der harten (und kostspieligen), angeblich zwölfjährigen Lehre in Sikyon unterzog, so heißt das doch allem Anscheine nach, daß er die Notwendigkeit einer Schulung, die er in Jonien nicht finden konnte, sehr stark empfand, daß es keine der sikyonischen vergleichbare jonische Malerschule gab. Man hat daher sogar die attischen Meister des 4. Jahrh. der sikyonischen Schule eingeordnet.

Alledem gegenüber gilt, was am Ende des Überblickes über die Vasenmalerei der ersten klassischen Epoche ausgeführt worden ist: unser Wissen genügt nicht, um solche Fragen zu entscheiden. Wie sollen wir die schweren und verwickelten Probleme von Rasse, Begabung, Schule, Stil, Persönlichkeit, in die wir selbst mit Hilfe der erhaltenen Werke der Plastik nur sehr wenig eindringen können, an der Hand der verlorenen Werke der Malerei ergründen? Gewiß spüren wir etwas von dem großen Gegensatze der Rassen und Kulturkreise, wenn Apelles die formalen, der Berechnung zugänglichen Dinge aufzählt, in welchen er anderen den Vorrang zugesteht, als seinen eigensten Vorzug dagegen die Charis bezeichnet. Vielleicht dürfen wir auch in der Sinnenfrische und Ausdruckskraft, die aus den Angaben über seine Bilder zu erschließen sind, jonisches Erbe sehen und in seiner Malerei die künstlerische Synthese der beiden Grundelemente des Hellenentums, die Überwindung seiner von der dorischen Wanderung bis zu Alexander dem Großen reichenden Spaltung erkennen — aber

was beweisen diese allgemeinen Züge für das einzelne? Daraus, daß dieser Geist in Jonien lebte, folgt noch nicht, daß er sich in einer bedeutenden Malerschule verkörperte. Auch aus dem Zeugnis von Theophrasts Alazon, wo die Maler in Europa denen in Asien gegenübergestellt werden, läßt sich nur auf die selbstverständlichen landschaftlichen Unterschiede schließen, nicht auf feste Schulbildung, wie sie uns streng genommen überhaupt nur für Sikyon bezeugt ist.

§ 659 Denn nicht einmal von einer attischen Schule läßt sich mit gleicher Bestimmtheit sprechen. Hat man doch die attischen Meister des 5. Jahrh. für die jonische, die des 4. für die sikyonische Schule beschlagnahmt. Wie wenig wir wirklich wissen, zeigt der scharfe Gegensatz zwischen den Anhängern und den Gegnern der panjonischen Hypothese. Jene lassen die polygnotische Malerei voll entwickelt aus dem nordägäischen, für sie ohne weiteres jonischen Gebiete nach Athen kommen und dort womöglich den von ihr in aller Heimlichkeit geschaffenen klassischen Stil einführen, machen Polygnots attischen Genossen Mikon zum Jonier und lassen die anderen Meister des Kreises, darunter auch Phidias, von Polygnot abhängen. Sie gleiten stillschweigend über den attischen Bahnbrecher der eigentlichen Malerei, Apollodoros, hinweg und sehen in der Kunst von Zeuxis und Parrhasios eine zweite große Welle jonischen Einflusses von ähnlich bestimmender Bedeutung wie die erste.

Die Gegner erklären: Polygnot kam als junger Mann aus seiner abgelegenen Heimat Thasos nach Athen, wo Mikon bereits den Grund für die neue Monumentalmalerei gelegt hatte, und erwuchs dort erst zum Meister; es gab im 5. Jahrh. überhaupt keine selbständige jonische Kunst. Das gleiche ließe sich für Zeuxis schließen, der nachweislich als sehr junger Mann — νεανίσκος — nach Athen kam und dort wiederum nachweislich die epochemachenden Neuerungen des Apollodoros vorfand. Daran knüpfte er, der übrigens gar kein Jonier, sondern ein Großgrieche gewesen sein dürfte, und natürlich auch Parrhasios an; dieser glaubte sogar die Grenzen der Kunst bereits erreicht zu haben; seine geistige Art verrät den Einfluß der euripideischen Tragödie. Also wäre die Bedeutung dieser Meister und des Polygnot nicht in ihrem jonischen Stile, sondern in ihrer persönlichen Begabung zu suchen; sie wären ebenso als Attiker zu betrachten wie der Nordgrieche Pamphilos und vielleicht auch der Inseljonier Timanthes als Sikyonier, weil sie sich der durch die Bahnbrecher Mikon und Apollodoros vertretenen attischen Schule einfügten. Athen war eben längst die wahre Hauptstadt von Jonien und zog ja auch peloponnesische Meister an; selbst Polyklet erfuhr den starken Einfluß des attischen Stiles. Auch in dieser Hinsicht war Athen zur Schule von Hellas geworden, wie Thukydides den Perikles sagen läßt (II 41).

So wenig wie für das 5. Jahrh. wird man für das 4. auf die Annahme einer bedeutenden attischen Malerschule zu verzichten brauchen; nur war sie schwerlich so akademisch fest wie die sikyonische. Deswegen reden unsere Zeugnisse denn auch weniger bestimmt, so daß die Vermutung möglich war, die ganze Schulfolge, in welcher die Namen der beiden Aristeides, des Euphranor, des Nikomachos, des Nikias von Athen und des Philoxenos aus der attischen Kolonie Eretria — wahrscheinlich des Meisters unserer Alexanderschlacht — hervorragen, stelle nur einen anderen Zweig der sikyonischen Schule dar. Was wir von diesen Meistern erfahren, zeigt jedoch soviel Unterschiede, vor allem eine so andere, ja entgegengesetzte geistige Art, daß die sikyonische Schule dadurch zu einem befremdlichen Doppelwesen würde; und neben ihrem Überreichtum stände überhaupt keine nennenswerte attische Malerei: die Attiker wären vielmehr Sikyonier gewesen. Dies ist allzu unwahrscheinlich, aber in der Übertreibung mag doch ein Körnchen Wahrheit stecken: ein starker Einfluß der sikyonischen Malerei auf die attische, dem wohl auch eine Rückwirkung, aber vielleicht keine gleich starke entsprochen haben wird. Dies Verhältnis sehen wir denn auch in der Plastik und der Austausch zwischen Attika und der Argolis ist ja alt. Als Symbol dieser Verbindung darf vielleicht die Tätigkeit des Malers und Bildhauers Euphranor vom Isthmos in Athen gelten, als bescheidener Nachhall in der Zeichnung die Beziehung zwischen den spätattischen Vasen und den für korinthisch geltenden Spiegeln.

Von hellenistischen Bildern und Malern hören wir nach der Diadochenzeit soviel weniger als von den älteren, daß es kein Wunder ist, wenn auch über Malerschulen nichts mehr verlautet. Wenn Petronius den Ägyptern, die ein abgekürztes Verfahren eingeführt hätten, Schuld am Verfalle der Malerei gibt, so wissen wir weder, was er meint, noch ob es sich

dabei um eine eigentliche Schule, womöglich die des in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. tätigen Antiphilos handelt.

Noch weniger als von den Kunstschulen wissen wir von der Technik. Alle Bemühungen der Maler und Chemiker haben nicht weit über einige grundlegende Feststellungen hinausgeführt; im einzelnen bleibt die Unsicherheit so groß, daß ein hoffnungsloser Meinungsstreit entstanden ist. In diesen wird hier nicht eingegriffen; denn der Archäologe läuft dabei Gefahr, von den Farbenreibern ausgelacht zu werden wie Alexander der Große bei Apelles. Unseren drei Hauptarten Fresko, Tempera und Ölmalerei entsprechen gleiche und ähnliche bei den Alten, wogegen die Malerei mit Wasserfarben ohne Bindemittel, das Aquarell, und vollends das Pastell nicht bezeugt ist. Daß die Griechen den Unterschied von Deckfarben und Lasuren kannten und ausnutzten, verrät Aristoteles. Fresko und Tempera, d. h. die Malerei mit einem Bindemittel wie Leim oder Ei scheinen vielfach verbunden gewesen zu sein. Möglicherweise gab es auch eine Wachstempera, denn die Griechen scheinen wassermischbare Wachsfarben gekannt zu haben; neuerdings will man darin eine Haupttechnik der Tafelmalerei sehen. Das Wachs hätte dann die ganze Tafelmalerei beherrscht, denn die andere Haupttechnik, die unserer Ölmalerei nahe kommende Enkaustik, beruht ganz auf seiner Verwendung in heißem oder flüssigem Zustande. Flüssig konnte es mit dem Pinsel aufgestrichen, erweicht mit dem heißen Spachtel aufgetragen werden. Dies setzt bei voll entwickelter Malerei eine reiche Palette voraus, weil die Farben nicht nachträglich ineinander vertrieben werden konnten; dafür ließ sich damit aber auch die Wirkung einer pastosen Ölmalerei erreichen. Kalte und warme Wachsmalerei wurden vielleicht auch in der Weise verbunden, daß die Oberfläche durch nachträgliche Erwärmung verschmolzen wurde. Allein diese ganze Wachstempera kann nicht als ähnlich gesichert gelten wie die wohlbezeugte Enkaustik. § 660

Durch die Wachsmalerei scheidet sich die Maltechnik der Griechen ähnlich von der aller anderen Völker wie ihre Keramik durch die Verwendung des Firnisses. Von der Enkaustik wissen wir denn auch trotz des Verlustes aller Werke der großen Malerei verhältnismäßig noch am meisten; denn sie ist die typische Technik für die Malerei auf Stein, d. h. hauptsächlich auf Marmor, die ja auch in Plastik und Architektur geübt wurde. Daher besitzen wir zahlreiche Reste sowie literarische und inschriftliche Angaben aus verschiedenen Zeiten. Diese heiße Wachsmalerei besaß zwar nicht die gleiche Wetterfestigkeit wie die Keramik, die deshalb auch in Malerei, Plastik und Architektur eine Rolle spielte — von der Malerei sei hier nur an die Metopen von Thermos, die altkorinthischen Pinakes und die attischen teils mehrfarbigen, teils schwarzfigurigen und rotfigurigen Tafeln und Friese erinnert —, ihre Haltbarkeit genügte jedoch den Anforderungen. Nicht nur auf Stein, sondern auch auf Holz wurde sie außerhalb der künstlerischen Malerei verwendet, so mit großem Erfolge zum Anstrich von Schiffen. Ihr Ursprung dürfte eher in der architektonischen Ornamentmalerei oder in der Plastik als in der eigentlichen Malerei liegen: dort stellte sich das Bedürfnis nach einer ἀνέκπλυτος γραφή naturgemäß früher ein; denn Gemälde brauchte man nicht in gleicher Weise und gleichem Umfange der Witterung auszusetzen.

§ 661 Somit wären schon die archaischen Gemälde auf Stein für enkaustisch zu halten; wirklich soll denn auch schon Polygnot die enkaustische Technik geübt haben. Die in ihr liegenden künstlerischen Möglichkeiten scheinen jedoch erst im 4. Jahrh. mit dem Erstarken des malerischen Sinnes recht erkannt worden zu sein. Verschiedene Meister dieser Zeit, darunter auch der Bildhauer Praxiteles, werden als Erfinder oder doch Ausbilder der Technik genannt; es ist bezeichnend, daß Praxiteles von seinen Werken die bevorzugt haben soll, welche der Maler Nikias bemalt hatte. Damals scheinen die entscheidenden Fortschritte gemacht worden zu sein; es fragt sich, ob die Folgezeit darin noch wesentlich weiter ging. Die hellenistischen Grabstelen von Pagasai sind gute handwerkliche Beispiele; die dem 5. Jahrh. angehörenden großen böotischen Stelen zeigen leider nur noch die in dieser langsamen Technik beliebte, sehr weit durchgeführte Vorzeichnung, aber keine Spuren der Bemalung mehr, und die attischen nur allzu schwache. Eine reiche Quelle unserer Kenntnis sind dagegen die Mumienbildnisse aus Ägypten, die freilich erst im 1. Jahrh. n. Chr. einsetzen, aber den Vorzug haben, auf Holz, dem Hauptstoffe der Tafelmalerei, oder wie unsere Ölbilder auf Leinewand gemalt zu sein. Viele von ihnen sind enkaustisch, und zwar läßt sich Pinsel- und Spachteltechnik nebeneinander erkennen. Daß diese Bilder grundsätzlich weiterentwickelt

Abb. 748 f.
Abb. 633 f.
Abb. 677 ff.

seien als die hellenistischen, ist nicht wahrscheinlich; dagegen ist von ihnen nicht ohne Vorbehalt auf die Meisterwerke des 4. Jahrh. zu schließen; wir wissen nicht, ob es damals schon eine so pastose Technik und vollends eine solche Zerlegung der Farben in Kontrastwerte gab.

Neben diesen enkaustischen Bildnissen gibt es viele in Temperatechnik; in dieser sind auch einige rohe Tafelgemälde der späteren Kaiserzeit aus Ägypten gemalt. Hier ist ein besonderer Malergrund aus weißer Kreide oder Gips hergestellt. Dies zeigt, daß die z. B. von Zeuxis erwähnten Monochromata ex albo keineswegs Marmorbilder wie jene Kopien aus Herculaneum gewesen zu sein brauchen. Auch die Angabe, daß ein Bild in eine Wand eingelassen worden sei, bedingt das nicht, denn es kann sich dabei sowohl um abgelöste Fresken wie um Holztafeln, die man vor der Berührung mit nassem Stuck schützen konnte, handeln. Marmor und anderer Stein scheint also vorwiegend für die der Witterung am meisten ausgesetzten Grabbilder verwendet worden zu sein; solche sind auch von führenden Meistern wie Nikias bezeugt. Architektonischer Bildschmuck und bedeutendere Weihungen, die im Freien aufgestellt werden sollten, waren in klassischer Zeit wohl in der Regel in Relief ausgeführt, Tafelbilder wurden unter Dach angebracht. Geringwertige kleine Täfelchen, an deren Haltbarkeit den Weihenden nicht viel lag, werden nach dem Erlöschen der Vasenmalerei gewöhnlich aus Holz gewesen sein; wenigstens hören wir von solchen Leukomata aus hellenistischer Zeit.

Temperatechnik und Pinselenkaustik waren auch in der Wandmalerei auf Stein wie auf Stuck verwendbar. Damit berühren wir die schwierige Doppelfrage nach der Wandmalerei überhaupt und nach der Freskotechnik im besonderen. So zahlreiche Wandbilder wir besitzen, so deutlich die Freskotechnik vielfach ist, gerade da, wo uns sichere Kenntnis am wichtigsten wäre, wissen wir fast nichts Genaues: von der klassischen Wandmalerei auf griechischem Boden. Wir besitzen viele kretisch-mykenische Wandfresken mit Zutaten in Tempera und die ganze Fülle der römisch-kampanischen Wandbilder von gemischter Technik; und wir können die Lücke zwischen diesen beiden Bildergruppen großenteils durch die in langen Reihen erhaltenen Wandgemälde der italischen Gräber ausfüllen: sie reichen von hocharchaischer bis in hellenistische Zeit. Dies gilt freilich nur für die Bildform, nicht für die Technik, denn die etruskischen Wandbilder scheinen ganz oder vorwiegend in Temperatechnik gemalt zu sein; ihr Felsgrund ist oft nur dünn oder überhaupt nicht getüncht. Für Hellas und den Osten sind wir dagegen fast ganz auf Vermutungen angewiesen. Die starken Beziehungen der ältesten etruskischen Grabbilder zur kretischen Dädalidenkunst beweisen noch nichts für eine Wandmalerei auf Kreta, so gern man eine solche dort, wo die Überlieferung der Vorzeit schwerlich ganz abriß und der Einfluß Ägyptens stark war, annehmen möchte. In Jonien ist ägyptischer und wohl auch asiatischer Einfluß in der Vorliebe für Reliefstreifen an den Wänden und selbst an Säulenschäften unverkennbar; der Schluß von den erhaltenen Reliefs archaischer und klassischer Zeit auf ähnliche Bildfriese liegt um so näher, als die älteren etruskischen Grabgemälde jonische Stilelemente zeigen und zum Teil gewiß ebenso wie die besten italisch-jonischen Vasenbilder von griechischer Hand stammen.

§ 662 Die Wahrscheinlichkeit dieser Schlüsse wird erhöht durch die Erwägung, daß die attische Monumentalmalerei der frühklassischen Zeit nicht gut als eine gänzlich neue Erfindung gedacht werden kann. Dort haben wir zweifellos große Wandbilder, die auch dann als fester Bestandteil der Wand zu betrachten sind, wenn sie durchweg auf Holztafeln gemalt gewesen sein sollten wie einzelne altetruskische Wandfriese auf Tontafeln. Dies ist wenigstens für ein Gebäude bezeugt und das freilich späte Zeugnis wird durch Ciceros Angaben über die Darstellung einer Reiterschlacht des Agathokles in einem Tempel in Syrakus bestätigt: das Bild war auf Tafeln gemalt, die die Innenwände der Cella bedeckten — doch offenbar in zusammenhängender Täfelung. Eine solche ist aber nicht wesentlich anders zu beurteilen als ein Stucküberzug, der auch bei Marmorwänden der Quaderfugen wegen als Malgrund unerläßlich ist (zu erschließen im sogenannten Theseion); die Gemälde des polygnotischen Kreises sind keinesfalls als große Tafelbilder im engeren Sinne des Wortes zu betrachten. Die gewöhnliche Technik der Wandmalerei auf Stuck ist für diese Meister nicht sicher bezeugt. Daß die Marmorwände des Theseions nur deshalb

mit Stuck überzogen wurden, um eine nicht durch Fugen gestörte Flächenfärbung zu erhalten, ist zwar nicht wahrscheinlich, aber auch nicht ganz ausgeschlossen. Für Gemälde spricht, daß die Orthostaten des Wandsockels frei blieben. Nicht mehr ergibt die Angabe des Plinius, Panainos habe im Athenatempel in Elis, wo er den Schild der Goldelfenbeinstatue des Kolotes innen ausmalte, einen mit Krokossaft gefärbten Stuck angebracht. Immerhin fragt man sich, wie ein bedeutender Maler dazu kam, diese Technik zu üben, wenn sie ihm nicht aus der Wandmalerei geläufig war.

Der „bunten Halle“ in Athen entsprach eine gleichnamige und gleichzeitige in Olympia; eine dritte in Sikyon ist dagegen erst frühhellenistisch und enthielt vielleicht eine Sammlung von Tafelbildern der sikyonischen Schule. In Sparta gab es eine Lesche Poikile und Delphi besaß in der Lesche der Knidier ein halbgeschlossenes Gebäude mit großen Wandgemälden; weitere waren im wirklichen Theseion und im Anakeion in Athen zu sehen und selbst in kleinen böotischen Städten wie Platää und Thespiä gab es Wandgemälde von Polygnot. Auch in Platää handelt es sich wahrscheinlich um ein eigentliches Wandbild: auf den Wänden des Pronaos eines Athenatempels sah Pausanias den Freiermord des Polygnot und den Zug der Sieben gegen Theben von Onasias. Dies müssen kleinere und jedenfalls nicht sehr in die Länge erstreckte Bilder gewesen sein; die Ausdrucksweise des Pausanias gestattet jedoch schwerlich, sie sich als gewöhnliche Tafelbilder zu denken. Mit der Möglichkeit, daß die Grenzen zwischen Wand- und Tafelbild sich verwischen konnten, ist jedoch zu rechnen; die Neuzeit bietet dafür genug Beispiele, so im Dogenpalast in Venedig. Die tektonische Form des Wandbildes bedingt eben keine vollkommen wandfeste Technik. Im Prodomos des Tempels der Agathe Tyche von Delos nennen die Inschriften sogar lange Friestafeln unter der Decke πίνακες μακροὶ διαζωματικοὶ γραφὰς ἔχοντες. Andererseits kommen πίνακες ἔμβλητοι γραφὰς ἔχοντες vor: das wären in die Wand eingelassene oder wie „Embleme“ aufgesetzte Tafelbilder.

Ob die Wandbilder des polygnotischen Kreises in Fresko, Tempera oder Pinselenkaustik ausgeführt waren, wissen wir nicht; es ist auch gar nicht nötig, daß alle von gleicher Technik waren. Weiterhin ist die Wandmalerei hinter der Tafelmalerei zum mindesten stark zurückgetreten. Plinius sagt geradezu, daß nur Tafelmaler berühmt gewesen seien — wobei er offenbar den polygnotischen Kreis als altertümlich betrachtet und mit Apollodoros anfängt. Das schließt natürlich nicht aus, daß auch bedeutende Meister noch Wandbilder malten, aber das Schwergewicht ihrer Leistung muß doch wohl in den Tafelbildern gelegen haben. Dies ist auch keineswegs verwunderlich. Man kann sich sehr wohl denken, daß es dem tektonischen Gefühl der Griechen widerstrebte, die Wandfläche durch Bilder, die eine begrenzte, aber durch ihre Neuheit doch sehr fühlbare Raumtiefe und Plastik mit Licht und Schatten zeigten, gleichsam wegzumalen. Die polygnotischen Gemälde waren demgegenüber doch noch ganz flächenhaft geblieben; Raum und Plastik waren mehr angedeutet als gemalt. Eine solche Wirkung in absichtlicher Beschränkung nach Art unserer dekorativen Malerei wieder zu erstreben, war aber nicht Sache einer gewaltig vorwärts drängenden, ihrer Entdeckungen frohen Kunst, die nicht wie die Vasenmalerei durch ihre Aufgabe gebunden, sondern vollkommen frei war. Wo ein bildlicher Wandschmuck gewünscht wurde, ließ sich dieser ja auch durch Anbringung von gerahmten Tafelbildern erreichen (vgl. die erwähnten delischen „Embleme“). Der Rahmen konnte sich auch, wie die pergamenischen Skulpturfunde zeigen, zu einer ganzen Nischenarchitektur auswachsen; dadurch entstand ein ähnliches Verhältnis des Bildes zur Wand wie vielfach in der neueren Kunst. Allein schon die einfachsten Rahmenformen genügten, um das Bild von der Wand gehörig abzusetzen.

§ 663

Erst in hellenistischer Zeit setzte eine rückläufige Bewegung ein, deren erstes Ergebnis und weitere Entwicklung in der römisch-kampanischen Wandmalerei vorliegt: unter dem Einfluß landschaftlicher Prospekte wurde das Tafelbild wieder zum Wandbilde. Dabei wurde zunächst die umrahmende Nischenarchitektur mit auf die Wand gemalt, dann lockerte sich das Verhältnis in der allgemeinen Entwicklung der Architekturmalerei. Es ist möglich, daß es sich hierbei um eine rein italisch-hellenistische Entwicklung handelt; das dauernde Fortleben bedeutender figürlicher Wandmalereien in den italischen Gräbern vom hohen Archaismus an ist schon erwähnt worden. Daneben darf man aber auch die Spuren und Reste von Wandmalerei in Hellas und im Osten nicht übersehen. So scheint es, als ob

es sogar ein vollkommenes Gegenstück zur polygnotischen bunten Halle im 4. Jahrh. gegeben habe, die Stoa Eleutherios, in welcher drei berühmte Bilder von Euphranor waren: eine Reiterschlacht, die im Jahre 362 stattgefunden hatte, die zwölf Götter und Theseus mit Demos, Demokratia und wohl noch anderen Gestalten (Heroen?). Das große Schlachtbild war an der langen Wand, die kleineren Bilder an den Schmalwänden der Halle. Dies könnten ja nun zur Not gewöhnliche Tafelbilder gewesen sein und Plutarch bezeichnet das Schlachtbild denn auch als Pinax; aber die Worte des Pausanias klingen doch so, daß man den Eindruck eines eigentlichen Wandschmuckes erhält. Dazu kommt das erwähnte, ein halbes Jahrhundert spätere Bild der Reiterschlacht des Agathokles, das sich auf Tafeln um die Innenwände des Tempels zog und nach den Worten des Cicero offenbar kein Fries, sondern ein großes, die Wände bedeckendes Gemälde war; sein Umbiegen von einer Wand auf die andere entsprach allem Anschein nach den delphischen Bildern des Polygnot und die Täfelung der athenischen Stoa Poikile. Wenn ferner Archelaos den Zeuxis nach Makedonien berief, um ihm seinen Palast auszumalen, so kann doch auch das nur eine eigentliche Wandmalerei gewesen sein. Endlich ist ein Wandgemälde des Pytheas von Bura in Pergamon bezeugt, ein Elefant, der höchstwahrscheinlich zur Darstellung eines Galaterkampfes gehörte. Nehmen wir dazu ein makedonisches Grab mit Abb. 750 der gut hellenistischen großen Darstellung eines griechischen Reiters im Kampfe mit einem barbarischen Söldner, so weist das doch auf ein beachtenswertes Fortleben der figürlichen Wandmalerei auch außerhalb Italiens.

Allein hier erhebt sich die Frage, inwieweit denn diese Wandgemälde Bilder wie die Tafelbilder, wenn auch gewöhnlich in größerem Maaßstabe, waren, oder ob sie mehr oder minder die Form von dekorativen Friesen und Füllungen hatten; solche fanden wir im hellenistischen Delos ja sogar auf Tafeln gemalt. Wenn oben gesagt wurde, daß die aufstrebende Malerei sich schwerlich freiwillig habe beschränken wollen und daß man ihre neue Raumtiefe und Plastik sehr stark empfunden haben dürfte, so gilt dies doch in vollem Umfange nur für die Zeit der ersten Erregung über die ungeahnten Fortschritte der Meister Apollodoros, Zeuxis, Parrhasios und ihrer nächsten Nachfolger. Bei diesen kann aber von einer landschaftlichen Raumtiefe in unserem Sinne noch keine Rede sein; man wird sich bald an die beschränkte Vertiefung ihrer Bilder gewöhnt haben. Wenn man nun auch zunächst keine oder nur vereinzelte Wandbilder nach Art der polygnotischen mit den neuen Kunstmitteln gemalt haben mag, so bedeutete dies doch nicht, daß keine den plastischen ähnlichen Friese und sonstigen Architekturbilder gemalt wurden; nur dürften dies um so weniger Werke der führenden Meister gewesen sein, als wenigstens an den Außenseiten der bedeutenden Bauwerke das Relief herrschte. Für bescheidene Architekturmalereien gab es aber Gelegenheit genug, so an Grabbauten wie jene archaischen mit den schwarzfigurigen Tonfriesen. Aus solchen Friesen sind ja auch die polygnotischen Monumentalbilder allem Anscheine nach erwachsen; schon in den archaischen etruskischen Gräbern verschwimmt die Grenze zwischen Fries und Wandbild. Die bescheidenere Form hat gewiß zum mindesten in niederen Sphären weitergelebt und ist schwerlich je verschwunden; es ist fast selbstverständlich, daß sie dem Hellenismus und der Kaiserzeit in ununterbrochener Überlieferung überkommen ist. Wie damals, wo wir in Pompei die verschiedensten Formen nebeneinander sehen, wird es in geringerem Umfange, freilich vorwiegend außerhalb der Wohnhäuser, auch in klassischer Zeit gewesen sein.

§ 664 So mag man sich die Reiterschlacht von Euphranor oder die des Agathokles von Syrakus als ein mit allen Mitteln der Zeit gemaltes Wandbild, jene langen Tafeln im Tychetempel von Delos dagegen als Friesbilder auf einfarbigem Grunde wie an dem Abb. 750 etruskischen Amazonensarkophage von Corneto denken; das erwähnte makedonische und viele etruskische Grabbilder können eine Vorstellung von solcher Behandlung auch in großem Maaßstabe geben. Der Charakter eines dekorativen Frieses kann auch bei maaßvoller Ausgestaltung der Räumlichkeit gewahrt werden. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist Abb. 709 die aldobrandinische Hochzeit, von der wir jetzt wissen, daß sie zu einer größeren Gattung späthellenistischer, in der ersten Kaiserzeit in Rom beliebter Friesbilder gehört; da links kein Abschluß erhalten ist, kann die Darstellung sich dort noch beliebig weit fortgesetzt haben. Als Beispiele bescheidener kleiner Friese auf einfarbigem Grunde seien

nur der bekannte Gerichtsroman aus dem Tiberhaus und die Krieger-, Frauen- und Erotenbilder aus Delos genannt. Die delischen Friese gehören zu der plastischen Wandarchitektur des sogenannten 1. Stiles. Auf den Gesimsen dieser Wände pflegte man allerhand Gerät und Schmuck aufzustellen, darunter auch kleine Tafelbilder, meist in Triptychen, d. h. zuklappbaren Rahmen. Auf frührömischen Wänden zweiten Stils erscheinen diese Bilder mit der ganzen Wandarchitektur aufgemalt: dort sind die Tafelbilder mitsamt den Rahmen zu Wandbildern, wie die dekorativen Friese von jeher waren, geworden. Abb. 708

Wir könnten uns von alledem eine viel klarere Vorstellung machen, wenn wir wüßten, welcher Art die Malereien des Zeuxis im Palaste des Archelaos und vollends die des Agatharchos im Hause des Alkibiades waren. Von Agatharchos wissen wir leider heute weniger als man bislang glaubte; denn die Annahme, daß er die Wand eines Bühnengebäudes mit einer perspektivischen Scheinarchitektur bemalt habe, kann nicht als Überlieferung, sondern höchstens als die unverbindliche Meinung des Vitruv gelten. Diese Meinung des späten Architekten scheint aber ein Anachronismus zu sein; die Malerei des Agatharchos an der Skene braucht nur eine bescheidene Hintergrundskulisse in der Türöffnung gewesen zu sein. Wir dürfen daher auch nicht auf Architekturmalerei, eine Art Vorläufer des zweiten Stiles, bei Alkibiades schließen, sondern können eher vermuten, daß er dort dekorative Friese und sonstigen figürlichen Wandschmuck der oben erwähnten einfachen Art gemalt habe. Dazu paßt die Angabe, er habe sich des raschen und leichten Malens von Gestalten gerühmt. Eine Ausnahme war dies zunächst nur im Wohnhause; sagt doch Plinius noch von Apelles, an seinen Wänden habe es keine Malereien gegeben. Dies schließt aber nicht aus, daß schon damals vielfach Sakralbilder wie an den Eingängen delischer und pompeianischer Häuser und in den Larenkapellen an die Wand gemalt wurden; so könnte man die von Herakleides-Dikaiarch erwähnten ἐγκαύματα ἀναθηματικά in den Prothyra der tanagräischen Häuser für Wandbilder halten; solche kann bereits Agatharchos gemalt haben. Auch eine bescheidene dekorative Schilderei mag im 4. Jahrh. in den Privathäusern häufiger geworden sein. Denn wenn Chrysippos im 3. Jahrh. sagt, man werde nächstens noch die Abtritte bemalen, und dabei das Wort ζωγραφεῖν braucht, so weist das doch auf eine wenigstens zum Teil gestaltliche Malerei und setzt eine längere Entwicklung voraus. So mögen auch die von Xenophon erwähnten, aber nicht empfohlenen γραφαί nicht nur ornamental zu denken sein.

Wir schließen diese Betrachtung mit einem Blick auf ein ägyptisches H a u s der späteren Kaiserzeit. Es zeigt in stark vertieften Nischen Wandbilder von Gottheiten und daneben waren an anderen Stellen kleine Tafelbilder, die im Schutte gefunden wurden, angebracht. Sie haben die einfachste Rahmenform, schmale Leisten, die sich an den Ecken etwas überkreuzen. Diese Form war nach Ausweis einer Grabstele von Pagasai und hellenistischer Grabreliefs schon lange üblich; bei größerer Sorgfalt stattete man den Rahmen mit Klapptüren aus. Beide Formen erscheinen auf den Grabreliefs nebeneinander als Rahmen für die häufigen Ehrenkränze, die man wie Bilder und wie wir gerahmte Diplome an der Wand ausstellte. An einem ägyptischen Bild ist noch die Schnur zum Aufhängen erhalten. Rundbilder mit breiten, ornamental geschmückten Rahmen kennen wir erst aus der Kaiserzeit (imago clipeata).

§ 665 Es bedarf endlich noch eines etwas näheren Eingehens auf die einzelnen B i l d f o r m e n. Gestalt und Maaßverhältnisse der Tafelbilder aller Größen — als besonders klein nennt Varro die vierzölligen des Kallikles — unterscheiden sich nicht von den uns geläufigen: es sind gewöhnlich Rechtecke, bald annähernd quadratisch, bald der Breite oder Höhe nach mehr oder minder gestreckt. Besonders langgestreckt ist das Alexandermosaik; das Verhältnis 1:2 ist dort in der Darstellung selbst etwas überschritten, ohne daß doch damit das Grenzgebiet zwischen Tafel und Fries erreicht wäre; dies um so weniger als der typische Basisstreifen innerhalb des Rahmens mitwirkt. Bei Grabstelen bestimmt natürlich deren architektonische Form die Bildform, sofern es sich nicht um wesentlich kleinere Bilder auf einer großen Stelenfläche handelt; auch in diesem Falle kann jede Umrahmung fehlen. Von den großen böotischen Stelen ist die des Mnason ein hohes Trapez, das durch Bild und Inschrift vollkommen ausgefüllt und in keiner Weise gerahmt ist. Trotzdem ist die Wirkung bildmäßiger als z. B. bei der archaischen Stele des Lysias und den ent- Abb. 648 Abb. 633 Abb. 487

sprechenden Reliefstelen, wo das Bild des Toten auf der schmalen hohen Platte beengt erscheint und die Stele als solche noch durch das kleine Reiterbild unten betont ist. Mehr als Bild wirkt die unserer böotischen Stele in der Grundform verwandte altattische Reliefstele eines Waffenläufers, weniger wieder die archaische runde Marmorscheibe mit dem Bilde des Arztes Aineios, die man schwerlich mit dem späteren Ausdruck εἰκὼν ἔνοπλος, imago clipeata, bezeichnen darf. Die Gestalt sitzt neben der großen Inschrift nicht anders in dem Rund als kleine rahmenlose Bilder auf den Stelen; der Vergleich mit unserer Bildform des Tondo trifft nur ganz äußerlich zu. Dagegen bietet ein ägyptisches Doppelbildnis auf Holz ein vollgültiges Beispiel dieser Form aus der Kaiserzeit und in Darstellungen ist auch der in der Plastik übliche breite ornamentierte Rahmen kenntlich. Aus Inschriften geht hervor, daß bei Bildnissen der Grund solcher εἰκόνες ἔνοπλοι (imagines clipeatae) bisweilen vergoldet wurde, was nachträglich auch bei einzelnen Mumienbildern geschehen ist.

Abb. 485

Abb. 634

Eine andere böotische Stele, die des Rhynchon, zeigt die Form des Naiskos mit Giebel, der bildlich und ornamental gefüllt ist. Diese in Attika erst im 4. Jahrh. voll ausgebildete Form hat zu einer für das griechische Empfinden sehr bezeichnenden Entwicklung geführt. Der Giebel ist dabei freilich unwesentlich — es kommt auch bei hohem Format ein gerader, traufsimaartiger Abschluß vor und ein Giebel kann jede Platte krönen —, aber die seitlichen Anten haben zu einer eigenartigen Verschmelzung von Bild und Rahmen in der nicht auf Stelen beschränkten Gattung der Naiskosbilder geführt. Dies ist neben Leisten mit oder ohne Klapptüren die dritte Rahmenform, die wir kennen. Zwischen den Anten, die auf Stelen oft tiefer herabreichten als das Bild, hat man sich nun gewöhnt, das Bild durch einen Basisstreifen hochzuheben. Damit war eine Anregung zu räumlicher Vertiefung gegeben und diese wurde in der Weise vollzogen, daß man den Naiskosrahmen als Front eines malerisch im Bilde fortgesetzten Innenraumes ansah. Diese ideale Verschmelzung ist mit abgeschwächter Rahmenform schließlich in die pompeianische Wandmalerei übergegangen, jedoch nur bei Bildern, die sich deutlich als mindestens im Äußerlichen sorgfältige Kopien darstellen. Daß bescheidene Handwerker anfangs damit ihre Schwierigkeit hatten, zeigt eine alexandrinische Grabstele oder vielmehr stelenförmige Verschlußplatte eines Loculus aus dem 3. Jahrh.: der Raum ist da, aber die Gestalten erscheinen nicht darin, sondern gleichsam auf die Rückwand aufgemalt wie bei unräumlicher Behandlung des Bildes auf anderen Stelen. Vollkommen gelöst ist die Aufgabe dagegen auf einer etwas jüngeren Grabstele von Pagasai. Auf römisch-kampanischen Bildern und Mosaiken erscheint der Basisstreifen durchaus als Vorderwand der Raumbühne des Bildes: überragende Füße werfen Schatten darauf und bei landschaftlichen Darstellungen endet der Boden vorne mit einer unregelmäßig aus- und einspringenden Felsstufe.

Abb. 650
Herrmann Tf. 137

Abb. 747

Abb. 748

Abb. 653
Abb. 691 f.

§ 666

Tafelbilder klassischer Zeit sind uns, abgesehen von den architektonisch bedingten Grabstelen, nur in einigen bescheidenen Tonpinakes rotfigurigen Stiles erhalten. Von ihnen kann natürlich nicht ohne weiteres auf Werke der freien Malerei geschlossen werden, aber es ist doch bemerkenswert, daß auch sie die Naiskosform mehr oder minder vollständig zeigen. Die Platten tragen nicht nur Giebel, gelegentlich sogar mit bildlicher Füllung wie bei den Stelen des Rhynchon und des Saygenes, sondern auch Anten sind zum mindesten angedeutet. Der Naiskos mit oder ohne Giebel dürfte also wenigstens vom späteren 5. Jahrh. an als eine und dann doch wohl als die reichste Rahmenform zu gelten haben. Daneben wird es stets einfachere gegeben haben. Von hellenistischer Zeit an kennen wir den Rahmen mit einfachen oder überkreuzten Leisten mit oder ohne Klapptüren, ferner die schon im Archaismus an Tonpinakes übliche Umränderung mit einer oder mehreren Linien oder schmalen Farbstreifen, die auch an den kampanischen Kopien auf Marmortafeln vorliegt. Bei diesen fragt es sich allerdings, ob das der ganze Rahmen ihrer Vorbilder war; bei Einlassung in den Stuck einer Wand wären sie jedenfalls ornamental umrändert zu denken wie die klassizistischen weißgrundigen Bilder im Tiberhause; doch darf man daraus nicht auf ältere Zeit zurückschließen. Auf den Tonpinakes sind die Rahmenleisten auch in der Naiskosform ornamental verziert; ähnlich, aber fast immer nur an zwei einander gegenüberliegenden Seiten, auch bei einfachen Platten archaischer

Abb. 273

Zeit. Endlich kommt eine mehr oder minder reiche plastische Leiste nur am oberen Rande von korinthischen und attischen Tonpinakes vor.

All das und vielleicht auch der einfache Giebel ohne jede Andeutung von Anten ist bei den Tafelbildern der großen Malerei möglich. Auch große Bilder konnten nach Ausweis der Inschriften von Delos Klapptüren besitzen; ein einfacherer Schutz waren dort und schon bei Zeuxis und Parrhasios Vorhänge. Daß der Rahmen sich auch zu einer ganzen Nischenarchitektur auswachsen konnte, ist oben gesagt. Ob und inwieweit man sonst aus den römisch-kampanischen Wandbildern und den Mosaiken auf Rahmenformen wenigstens hellenistischer Zeit schließen darf, fragt sich; als Teil des Schmuckes von Wand und Fußboden unterliegt der Rahmen dort anderen Bedingungen als bei freien Tafelbildern. Eine reiche ornamentale, womöglich bis zu Girlanden und Masken gehende Umrahmung darf jedenfalls nicht erschlossen werden.

Vollends fragt es sich, wie die großen Wandgemälde der klassischen Zeit begrenzt waren. Einigermaaßen sicher läßt sich nur das sagen, was sich von selbst versteht und durch den Befund im sogenannten Theseion nahegelegt wird: sie wurden unten durch einen Orthostatensockel oder mindestens durch einen Toichobat abgeschlossen und getragen. So war es schon in den kretisch-mykenischen Palästen, dann in den etruskischen Gräbern. Im Theseion reichten die Bilder oder, vorsichtig gesprochen, der Stuck bis zum oberen Wandgesims. Ein besonderer seitlicher Abschluß ist wenigstens dann, wenn das Bild die ganze Wandbreite oder den ganzen Raum zwischen zwei Wandanten einnahm, nicht notwendig; stießen jedoch zwei Bilder aneinander, so war eine tektonisch klare Trennung, wofür sich wieder eine Wandante vorzüglich eignen würde, unerläßlich. Ob es Wandbilder von geringerer Breite als eine architektonisch begrenzte Wandfläche gab, fragt sich. Die kretisch-mykenische Wandmalerei, wo solche ornamental umrahmten Bilder vorkommen, läßt sich dafür so wenig anführen, wie die römisch-kampanische; bei beiden handelt es sich um ganz andere Systeme der Wandverzierung.

§ 667 Diese Frage nach der Rahmung oder doch Begrenzung der klassischen Wandbilder hat uns bereits auf ihre möglichen Formen geführt. Wir wissen davon sehr wenig, zumal wenn wir von Friesen und anderen oben erwähnten Formen absehen und uns auf die Monumentalbilder großen Stils beschränken. Wie für die vermutlichen Wandbilder des Euphranor in der Eleutherioshalle lassen sich auch für die des polygnotischen Kreises sehr verschiedene Größen und Maaßverhältnisse erschließen. Ein Bild im Pronaos eines Tempels kann nicht sehr lang und wird eher höher als breit gewesen sein; das Gegenteil gilt für lange Wände von Zellen und besonders Hallen. Hier dürfte mindestens im polygnotischen Kreise noch die Friesform nachgewirkt haben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß wenigstens ein Teil der langen Bilder keineswegs mit einem Blick auch nur annähernd übersehen werden konnte. Nach den Maaßen der Lesche der Knidier in Delphi kommt man sogar schwerlich um die Annahme herum, daß beide Bilder auf je drei aneinanderstoßende Wände hufeisenförmig verteilt waren. Bei der Beschränkung auf je eine halbe Langseite kommt man bei der großen Zahl von Gestalten nur unter Annahme einer unmonumental geringen Größe der einzelnen Gestalt aus; dies ist aber auch dann mißlich, wenn man Lebensgröße nicht für bezeugt hält — was angesichts der delischen Inschriften kaum noch möglich ist. Dieses Umbiegen großer Gemälde von einer Wand auf die andere erklärt sich aus ihrer Abstammung von einfachen Friesen und ist ja noch für das der Diadochenzeit angehörige Bild der Reiterschlacht des Agathokles bezeugt.

Von Fußbodenbildern, d. h. Mosaiken, war schon mehrfach die Rede; diese ästhetische Verirrung beginnt erst in hellenistischer Zeit. Deckenbilder sind im Altertume niemals ähnlich wie in neuerer Zeit entwickelt worden, aber ein bescheidener figürlicher Deckenschmuck in streng architektonischem Rahmen ist doch bereits im 5. Jahrh. nachzuweisen. Die typische griechische Deckenform ist die Kassettendecke in Holz oder Stein. Statt des üblichen Ornamentes findet sich nun schon am Nereidenmonument von Xanthos, also wohl noch im späteren 5. Jahrh., ein gemalter menschlicher Kopf als Füllung. Bei steinernen Monumentaldecken führte man solche Köpfe später stets in Relief aus, bei Holzdecken in Innenräumen werden sie oft gemalt gewesen sein, doch konnten sie natürlich auch in Holz oder Stuck aufgesetzt werden. Solche πρόσωπα in Kassetten erscheinen auch in der Bau-

rechnung des Asklepiostempels von Epidauros. Bei großen Kassetten und geringer Höhe kann man sich auch ganze Gestalten als Schmuck denken und wirklich finden sich denn auch gemalte Sirenen in den Deckenkassetten eines pagasäischen Grabnaiskos. Diese Annahme liegt besonders dann nahe, wenn von einem berühmten Maler wie Pausias berichtet wird, daß er Kassetten und Gewölbe bemalt habe. So hat man denn in seinen bekannten Knabenbildern Deckenfüllungen, womöglich in Gestalt schwebender Eroten wie in der Kaiserzeit vermutet und dabei an die wahrscheinlich flach gewölbte Holzdecke der Tholos von Epidauros gedacht; denn dort befanden sich zwei berühmte Bilder des Meisters. Vielleicht schon für Pausias, jedenfalls aber für die Decken der hellenistischen Zeit kann man ganze Bilder in Feldern annehmen; so werden im Aphrodision von Delos neun πίνακες ὀροφικοί genannt und in einem alexandrinischen Grabe des 3. Jahrh. sind in den Kassetten mythologische Szenen beobachtet worden. Die Stuckdecken aus der Kaiserzeit können wohl eine ungefähre Vorstellung davon geben. Dies wäre das Gegenstück zu den Fußbodenmosaiken; ob es freilich Deckenbilder von dem Umfang und der Bedeutung der großen Mosaiken gab, bleibt fraglich. Vollends selten und spät sind Deckenmosaike.

§ 668 Wir kommen endlich zu der anfangs schon berührten Kernfrage der malerischen Darstellungsformen, der Frage nach der Gestaltung und Behandlung von Raum, Licht und Farbe. Die Monumentalmalerei der frühklassischen Meister des mikonisch-polygnotischen Kreises erscheint uns in dieser Hinsicht als Einheit, obwohl sie gewiß ein Stück Entwicklung enthielt. Sie besaß noch keine räumliche Vertiefung, die über die Raumschicht einzelner Gestalten, Dinge und allenfalls durch Überschneidung gewonnener Gruppen mit stark in die Tiefe gehenden Verkürzungen hinausgegangen wäre; auch die teilweise Verdeckung von Gestalten durch das Gelände ändert daran nichts. Der Raum selbst war noch in keiner Weise perspektivisch erfaßt; auch von einer Art Kavalierperspektive spricht man besser nicht, denn es handelt sich offenbar wirklich nur um die alte senkrechte Staffelung auf landschaftlichem Grunde, d. h. um eine Raumandeutung in der Fläche, wobei oben hinten bedeutet. Dies gilt auch da, wo die Vorstellung eines Abhanges hineinspielt; bewegte Ebene und Abhang deutlich zu unterscheiden vermochte diese Kunst noch nicht; nur einzelne Geländeerhebungen konnte sie durch die Zeichnung kenntlich machen. Diese Art der Raumandeutung erinnerte aber doch an eine Raumanschauung mit hohem Horizonte, d. h. schräg von oben gesehen; und da der Boden zum mindesten durch ausführliche Geländelinien, Felsen, Kiesel, Gräser und Blumen angegeben war, lag doch bereits ein gewisser räumlicher Zusammenschluß in der Fläche vor; die größeren landschaftlichen und architektonischen Raumelemente standen nicht mehr vereinzelt, sondern wuchsen organisch aus der Landschaft heraus. Wie wir uns Kiesel, Bäume, Sträucher, Schilf gegen Mitte des 5. Jahrh. zu denken haben, zeigen besser als rotfigurige Gefäße die weißgrundigen Schalen des Sotades und seines Kreises. Abb. 526ff.

Wahrscheinlich besaß das Gelände auch schon Lokalfarbe, die bald hell, bald dunkel gewesen sein kann; die Frage, ob die Gestalten dunkel auf hellem Grunde standen oder umgekehrt, wäre in diesem Falle falsch gestellt, wie sie ja auch die Gruppenbildung und das Abheben von Gebäuden, Schiffen u. a. nicht berücksichtigt. Hierfür sprechen bereits die schwarzfigurigen und, trotz der technischen Schwierigkeit, selbst manche rotfigurige Geländestücke von verhältnismäßig großem Umfange sowie die etruskischen landschaftlichen Grabbilder; und diese Zeugnisse werden durch einzelne weißgrundige Bilder entscheidend bestätigt. Dies wiegt um so schwerer, als die weißgrundige Gattung noch um 400 nur ausnahmsweise von ihren alten Ausdrucksmitteln, der Linearzeichnung mit flächenhaften Farbzutaten, zugunsten einer teilweisen Annäherung an die Malerei abweicht. Das gleiche Verhältnis bestand schon zur Zeit des Polygnot. So sehen wir auf zwei Werken des Pferdemeisters einen Felsensitz das eine Mal rein linear gezeichnet, das andere Mal dagegen in überraschend malerischer Weise mit verschiedenfarbigem Firnis gefärbt, abgetönt und kräftig schattiert.

Damit hat uns die Raumdarstellung bereits auf Licht und Farbe geführt. Von einer irgend einheitlichen Beleuchtung kann gewiß keine Rede sein; es lagen nur die Anfänge einer modellierenden Schattierung im zerstreuten Lichte vor. Diese aber muß da, wo sie in der Natur am auffälligsten ist, schon recht kräftig gewesen sein: in Tiefen und

Höhlungen und an gleichmäßigen starken Rundungen, wo die Schattierung ja schon auf spätarchaischen Vasen vorkommt. Der erwähnte Felsensitz, Faltentiefen der Gewänder, Wölbungen an Gegenständen und Pferdeleibern sind auf Vasen dieser Zeit kräftig schattiert und auf Gemälden wird dies in bescheidenem Maaße wohl auch schon am menschlichen Körper geschehen sein; die Vasen geben hierfür nur einen nicht ganz sicheren Hinweis. Mehr als ein erster Ansatz zu plastischer Modellierung der Gestalten lag jedenfalls nicht vor; es kann noch weniger, aber doch auch schon ebensoviel gewesen sein wie auf den viel jüngeren etruskischen Grabgemälden vom Typus der Grotta del Orco. Ob die Schattierung mit Strichlagen oder Tönen geschah, ist unwesentlich, da die Striche aus der Entfernung zum Ton verschmelzen; bei Rundungen mag man zunächst Striche bevorzugt haben, weil sich dadurch der Übergang zur Lokalfarbe von selbst ergab. So wird die polygnotische Körperschattierung viel weniger umfangreich und auf die stärksten Rundungen beschränkt, aber grundsätzlich nicht anders gewesen sein als auf jenen späten weißen Lekythen, die ja keineswegs das malerische Können ihrer Zeit verkörpern und in der Lokalfarbe des weiblichen Fleisches sogar hinter Polygnot zurückbleiben. Denn Polygnots Lokalfarbe wird von Pausanias zwar nur dort ausdrücklich erwähnt, wo ihm etwas daran auffiel, muß aber weitgehend durchgebildet gewesen sein. Pausanias nennt den Purpurmantel des Helenos, den blauschwarzen Dämon Eurynomos, schwarze Widder, erzfarbene, d. h. goldgelbe Waffen und Gefäße, ja sogar Salzflecken auf der Haut des schiffbrüchigen Aias, eine Erscheinung, die man an den Beinen der Fischer im Mittelmeer beobachten kann. Ein gewisses Abtönen und Vertreiben der Farben ineinander geht aus der Angabe des wirklich kunstverständigen Lukian über das Erröten der Kassandra deutlich hervor und ergibt sich ja auch schon aus der Schattierung; ein natürlich abgetöntes Wangenrot lag vielleicht schon auf jenem reifarchaischen Marmorschilde vor.

Abb. 506, 491 f.

Abb. 553

All dies erschien der Spätzeit natürlich altertümlich, und auch die Koloristik hat man als primitiv empfunden, obwohl die Überlieferung der einfach strengen Vierfarbenmalerei bis in den Hellenismus hinabreicht. Ob alle Meister des polygnotischen Kreises Vierfarbenmaler, und vollends ausschließlich solche waren, fragt sich sehr; für Polygnot ist es leidlich bezeugt, für Mikon zu folgern, und damit läßt sich für sie wenigstens soviel erschließen, daß ihre Werke nicht lebhaft bunt gewesen sein können. An vollen Farben stand ihnen neben Weiß und Schwarz nur Rot und Gelb in den verschiedenen Tönen, die der sinopische Rötel und der attische Ocker liefern, zur Verfügung; damit ließen sich zwar neben anderen Mischungen durch die Verwendung des indigoartigen Rebschwarz bläuliche und grünliche Töne, aber kein volles Blau und Grün, also auch keine Komplementärwirkungen erzielen. Somit blieb der Koloristik ein gewisser einfacher Ernst gewahrt, wenn auch nach den Lekythen ein grelles Rot und nach den spätarchaischen etruskischen Grabbildern und den Angaben des Empedokles eine reiche Skala von Mischtönen und fein gestimmten matten Farben wie das Rot und das Grau an der Münchner Amazonenschale vorhanden gewesen sein kann. Wir berühren hiermit eine merkwürdige Erscheinung: das Nebeneinander zweier grundsätzlich verschiedner koloristischer Systeme, der vollkommen freien Buntmalerei und der bewußt beschränkten Vierfarbenmalerei, welche der schon bei Empedokles ausgebildeten Theorie von den vier Grundfarben entspricht. Der alte Gegensatz der Ton- und Marmorpolychromie lebte darin fort und wurde durch die ausgiebige Verwendung eines starken Gelb in beiden Richtungen nicht gemildert, sondern eher noch verstärkt; denn das Gelb ermöglichte erst die ganze Fülle von Mischungen und Gegensätzen, die in der blaubunten Richtung naturgemäß viel reicher waren als in der vierfarbigen.

§ 669

Wichtig ist hieran auch, daß es bei Polygnot, sofern er ausschließlich Vierfarbenmaler war, jedenfalls keinen blauen Himmel gab. Reichte irgendwo das Gelände nicht bis zum oberen Bildrande — was freilich fraglich ist —, so kann die Luftfarbe nur gelblich oder hellgrau, allenfalls mit einem bläulichen Ton, gewesen sein. Ob die Farbe des Malgrundes als Luftfarbe dienen konnte, fragt sich; war er kreideweiß, so konnte er schwerlich ungetönt neben den Lokalfarben stehen bleiben. Dies ist jedoch nicht in dem Sinn aufzufassen, als ob bereits ein einheitlicher Ton anzunehmen wäre. Daß ein solcher zustande kam, ist nach Ausweis der gleichzeitigen wenig farbigen etruskischen Grabgemälde nicht ausgeschlossen, aber nicht nur die vielfach problematische Buntheit noch der späteren Lekythen, sondern auch

das grelle Rot in pompeianischen Bildern dritten Stiles, die von der Malerei des 4. Jahrh. abhängen, warnt uns vor einer Übertragung unseres koloristischen Empfindens auf die klassische und vollends die frühklassische Malerei; erst das 4. Jahrh. scheint darin eine ähnliche Stufe wie das reife Quattrocento erreicht, dann freilich auch rasch und weit überschritten zu haben.

Anders als in landschaftlichen Bildern waren die Bedingungen da, wo kein hochgeführtes Gelände, sondern nur ein Bodenstreifen vorhanden war. Dies war in kleineren Bildern gewiß vielfach, wenn auch schwerlich stets der Fall. Als Beispiel aus der Zeit kurz vor dem epochemachenden Fortschritte des Apollodoros kann das den jüngeren Parthenonskulpturen entsprechende Marmorbild der Knöchelspielerinnen gelten, falls es ursprünglich farbig war: der Grund war jedenfalls einfarbig, wahrscheinlich weiß wie auf den oligochromen klassizistischen Nachahmungen alter Tafelbilder an den Wänden des Tiberhauses. Dort und im Hause der Livia zeigen die Nachahmungen gerahmter Tafelbilder jüngeren Stiles zum Teil einen blauen Grund, der in landschaftlichem Zusammenhang als Luft wirkt; wo dieser fehlt, ist er gleichsam ein Mittelding zwischen Luft und dem alten blauen Reliefgrunde. So kann man sich nach einem freilich schwachen Hinweis die Schrankenbilder des Panainos am Throne des olympischen Zeus blaugrundig denken. Auf den Grabstelen von Pagasai findet sich roter und violetter Grund nicht nur da, wo er eine Wand bedeutet oder bedeuten kann, sondern auch im Freien; das gleiche Violett kommt auch in den genannten römischen Häusern vor. Bei Friesen, Metopen und anderen dekorativen Gemälden wird vollends noch lange der dort ja niemals aufgegebene einfarbige Grund vorgeherrscht haben.

Abb. 629 Abb. 719 f. Abb. 708

§ 670 Die nächste Entwicklungsstufe vertritt für uns erst Apollodoros; denn die Annahme, daß vor ihm Agatharchos perspektivische Fortschritte an gemalten Architekturformen einer Bühnenfront oder gar an landschaftlichen Bühnenhintergründen verwirklicht habe, unterliegt allzu großen Bedenken; wir wissen von seiner Perspektive tatsächlich nichts. Ebensowenig wissen wir, wie weit die Neuerungen des Apollodoros in allmählicher Entwicklung vorbereitet waren, ehe er etwa zu Beginn des letzten Drittels des 5. Jahrh. den entscheidenden epochemachenden Schritt tat. Seine Synthese von Altem und Neuem muß jedenfalls durchaus überraschend gewirkt haben: zum erstenmal in der Weltgeschichte der Kunst erschien ein zusammenhängendes Stück Außenwelt in Raumtiefe, Licht und Farbe täuschend im Bilde wiedergegeben. Noch in der Kaiserzeit, wo das Auge an die hochentwickelte spätere Malerei gewöhnt war, anerkannte man in den Tafelbildern des Apollodoros die erste wirkliche Malerei, die nicht mehr altertümlich primitiv war, und in der Wiedergabe der Erscheinung, species, sah man seine bahnbrechende Leistung. Die Erscheinung vermag nur eine Malerei zu erfassen, die zeichnerisch die Perspektive, malerisch die Wirkung von Form und Farbe in Licht und Schatten soweit beherrscht, daß wenigstens für das abstrakte Sehen eines ungeschulten Auges ein beim ersten Anblick täuschender Eindruck entsteht; und dieser darf sich nicht auf die Plastik einzelner Gestalten beschränken, sondern muß den Raum, in dem sie stehen, mit umfassen.

Die plastische Wirkung erreichte Apollodoros durch eine ausgiebige und vor allem malerisch vervollkommnete Schattierung: die Lokalfarbe, Tonos, war so abgetönt, daß ein überzeugender Übergang zum Schatten, Harmoge, entstand. Der Schatten aber kann sich nicht auf die plastische Modellierung beschränkt haben, sondern muß in Gestalt des Schlagschattens auf den Raum übergegriffen haben. Wirklich zeigt das herkulanische Marmorbild des Kentaurenkampfes, dessen Vorbild der Zeit des Apollodoros angehört haben muß, den Schatten am Boden; wir sehen, daß das Licht von links kommt. Damit war ein grundsätzlicher Schritt über die Meister des polygnotischen Kreises hinaus getan und der Erscheinung ein Zugeständnis von großer Bedeutung für den räumlichen Zusammenschluß des Bildes gemacht: die einheitliche Beleuchtung war eingeführt und gab den räumlichen Rahmen für die plastische Modellierung der Form in Licht und Schatten.

Abb. 630

Allein so viel das bedeutet, es zeigt sich doch auch hier, wie sehr die menschliche Gestalt die griechische Kunst beherrschte. Sie und die verwandte organische Form der Tiere galt es unter dem Einflusse der Beleuchtung zu erfassen, alles andere war nur Beiwerk und Rahmen. Lichtprobleme als solche begannen die Maler erst hundert Jahre

später zu interessieren und noch im Alexandermosaik ist der Schlagschatten durchaus nebensächlich behandelt; seine mathematischen Gesetze haben die Maler gewiß noch weniger beschäftigt als die der Perspektive von Bauten und Gegenständen, die ja stets mehr oder minder gefühlsmäßig blieb. Erst das hellenistische Metragyrtenmosaik des Dioskurides zeigt den Schlagschatten mit bewußter Kunst als malerisches Wirkungsmittel in unserem Sinne behandelt. Dennoch oder gerade deshalb kann man sich den Eindruck seiner Einführung durch Apollodoros kaum groß genug denken; es entstand anscheinend ein erbitterter Streit darüber, ob das, wie man heute zu sagen pflegt, noch Kunst sei. Der Schlagschatten wird dem Meister noch mehr als seine malerische Körperschattierung den Namen des Skiagraphen eingetragen haben.

Abb. 648
Abb. 684

Allein das Wort Skiagraphia hat nicht nur seine engere, sondern auch eine weitere Bedeutung: es ist nicht nur Schattenmalerei, sondern ganz allgemein Scheinmalerei, und in diesem Sinne haben es die Späteren mit Skenographia gleichgesetzt. Bei Platon ist es geradezu eine perspektivische Raumdarstellung, in welcher das Große klein und das Kleine groß erscheint, und bei Aristoteles führt der Zusammenhang auf eine fernwirkende Bühnenmalerei großen Maaßstabes. Eine solche für Apollodoros anzunehmen, haben wir weder Grund noch Recht; wohl aber müssen wir uns fragen, wie weit seine Raumdarstellung gegangen sein kann, ob er die in der Fläche angedeutete erhebliche Raumtiefe der großen polygnotischen Gemälde bereits mit unvollkommener, aber doch leidlich überzeugender Perspektive wirklich darzustellen vermochte. Diese Frage aufwerfen, heißt schon fast, sie verneinen; denn eine solche Übertragung, wie sie z. B. Maler des 18. Jahrh. mit klassischen Vasenbildern vorgenommen haben, verlangt ein derart fortgeschrittenes Können, daß sie am Anfang einer neuen Entwicklung undenkbar ist. Erst die hellenistische Malerei war dazu grundsätzlich weit genug und erst die Wandmalerei der Kaiserzeit hat Gestaltenbilder wirklich so behandelt.

§ 671

In dem Augenblick, wo der Raum wirklich dargestellt wurde, mußte er auch beschränkt werden. Dem entspricht es denn auch, daß die berühmten Meister dieser Zeit uns durchweg nur als Tafelmaler bekannt sind; ihre in der Literatur erwähnten Bilder enthielten eine vergleichsweise sehr geringe Anzahl menschlicher Gestalten, die natürlich nicht etwa in einem weiten Raume verteilt waren, sondern das Bild beherrschten. Der Raum war da, aber er reichte nicht wesentlich weiter als die Gestalten; er war begrenzt. Das Kentaurenbild des Zeuxis wirkt in Lukians Beschreibung wie ein kleiner Ausschnitt aus einem polygnotischen Gemälde: die Kentaurin mit den Jungen auf einer Wiese gelagert, der alte Kentaur halb vom Gelände verdeckt oberhalb von ihr erscheinend. Eine wirkliche Anschauung von der Begrenzung des Raumes bietet die vielleicht noch etwas ältere Pelopsamphora, deren trotz der Fesseln ihrer Technik hohe Bedeutung als Landschaftsbild oben gewürdigt worden ist: ein steiles Gestade, über dem nur wenig Luftraum frei bleibt, schließt den Hintergrund ab; es ist grundsätzlich das gleiche wie auf der ficoronischen Ciste. Hier haben wir also wirklichen Raum, der nach geringer Erstreckung in die Tiefe durch aufsteigendes Gelände begrenzt wird; das ist eine zeitgemäße Übersetzung der polygnotischen Raumandeutung in Raumdarstellung. Eine andere Möglichkeit, die perspektivische Darstellung eines Abhanges, wird besser erst zuletzt erörtert.

Abb. 583
Abb. 628

Die Pelopsamphora gibt einen unschätzbaren Maaßstab für die Beurteilung gewisser pompeianischer Gemälde, die mit guten Gründen auf Vorbilder der Jahrhundertwende zurückgeführt werden. Am wichtigsten ist das Pentheusbild im Vettierhause. Es zeigt ein nun wirklich, nicht wie bei Polygnot nur scheinbar ansteigendes Felsgelände hinter den Gestalten des Vordergrundes; und von den Felsen teilweise verdeckt wie der Kentaur des Zeuxis ragen etwas verkleinerte Gestalten über die vorderen auf. Diese perspektivische Verkleinerung muß bei ihrem ersten Auftreten wiederum als ein unerhörtes Zugeständnis an den Schein sehr stark empfunden und umstritten worden sein; sie genügt vollauf, um Platons Wettern gegen die sophistische Scheinmalerei, die das Große klein und das Kleine groß mache, zu erklären. Ein Grund zum Zweifel daran, daß diese Errungenschaft wirklich schon im späteren 5. Jahrh. gemacht wurde, besteht nicht, obwohl es an sich natürlich möglich wäre, daß die pompeianischen Maler darin nicht genau kopiert hätten, sondern ihrer Gewohnheit gefolgt wären. Allein die Verkleinerung des Entfernten

Abb. 641
Herrmann Tf. 42

ist auch mit einer beschränkten Raumdarstellung notwendig verbunden. Fraglich ist nur, ob die einzelnen Meister ihre Gestalten soweit in die Tiefe rückten, daß diese Wirkung eintrat. Bei dem Vorbilde des Pentheusgemäldes war dies der Fall; von Apollodoros, Zeuxis, Parrhasios, Timanthes können wir aus den unzureichenden Angaben über ihre Bilder nicht erschließen, ob die Gestalten bisweilen — denn regelmäßig war es gewiß nicht so — weit genug in die Tiefe gebaut waren.

§ 672 Es ist gut möglich, daß dies erst nach Apollodoros geschah, denn eine räumliche Darstellung mit landschaftlichem Hintergrunde hindert ja nicht, die Gestalten in einer engen Raumschicht anzuordnen. Einen ganz einfachen Fall bietet die Rückseite des Bologneser Atalantekraters (Abb. 578): drei Männer vor einer Felswand, an deren Stelle man auch eine Mauer setzen könnte. Hier ist die Mittelgestalt etwas nach hinten gerückt; bei zusammenhängenden Gruppen scheint eine mäßige Schrägstellung in die Tiefe hinein beliebt gewesen zu sein; sie erscheint sehr ähnlich sowohl auf der Phineuskanne Vagliasindi (Abb. 570) wie in dem Marmorbilde des Kentaurenkampfes (Abb. 630). Auf diesem scheint übrigens die am weitesten hinten stehende Frau entsprechend verkleinert zu sein; sie wäre sonst neben dem Manne unverhältnismäßig klein. Das Kentaurenbild war anscheinend ein Monochrom, wo man eine Durchbildung des Hintergrundes kaum erwartet; solche monochromata ex albo sind auch für Zeuxis bezeugt. Daß der alte einfarbige Grund sich dauernd neben den entwickelten Formen hielt, ist oben bereits bemerkt worden.

Es bleibt die Frage, ob das Pentheusbild das Äußerste an räumlicher Komposition darstellt, was für die Zeit um 400 angenommen werden kann. Sie läßt sich natürlich nicht genau beantworten, aber man kann doch sagen, daß diese Raumtiefe auch für gestaltenreichere Bilder genügt. So kann man sich den Thiasos am Abhange des Kithairon dahinziehend und dort oder im Weinberge gelagert, kann sich den Kentaurenkampf am Pelion tobend denken; ein Format wie das des Alexandermosaiks (Abb. 648) genügt dafür vollauf. Selbst ein Hochformat ist möglich: der Gigantenkampf am Steilhange des Olymp. Dem flächenhaft dekorativen Nachleben der polygnotischen Kompositionsweise auf den Vasen (Abb. 575, 579, 581, 584 f., 590, 593 ff.) entspräche dann eine Anordnung am Abhang in der großen Malerei; doch dürften auch die größten Bilder hinter der polygnotischen Gestaltenfülle weit zurückgeblieben sein — selbst wenn es Wandgemälde dieser Art gab. Das völlige Schweigen der literarischen Überlieferung steht in dieser Hinsicht in auffälligem Gegensatze zu dem Zeugnis der Vasen, die doch schwerlich ganz allein die Überlieferung der älteren Malerei in teilweise entschieden großmeisterlich anmutenden Kompositionen bewahrten.

Fortschritte in der malerischen Behandlung der plastischen Form sind für Zeuxis wie für Parrhasios bezeugt. Bei Apollodoros wird nur der Schatten hervorgehoben, bei Zeuxis Licht — wörtlich Lichter — und Schatten. An Glanzlichter, splendor, wird dabei noch kaum zu denken sein, sondern nur an den Einfluß des vollen Lichtes, lumen, auf die Farbe; wir hätten dann Licht, Mittelton (tonos) und Schatten, während bei Apollodoros die Lokalfarbe außerhalb des Schattens noch einen einheitlichen Ton gehabt hätte; Zeuxis scheint das System dieser dreifachen Abstufung, ratio, begründet zu haben. Später wären dann noch die Glanzlichter, die auf dem Alexandermosaik (Abb. 648) ausgiebig verwendet sind, hinzugekommen. Dies ergibt sich aus den knappen und zum Teil recht beiläufig gemachten Angaben; will man ihnen vertrauen, so hätten wir damit wenigstens das Gerippe der Entwicklung. Für Feinheiten in der Behandlung des Einzelnen bleibt der Vorstellung noch ein weiter Spielraum. Hierher gehört auch die Angabe, daß die Stärke des Parrhasios in der plastischen Rundung der Umrisse gelegen habe: die Überwindung der Linearzeichnung durch die malerischen Mittel von Licht und Farbe. Aus dem 4. Jahrh. hören wir wieder von Nikias, daß er sich durch die Behandlung von Licht und Schatten sowie durch stark plastische Wirkung ausgezeichnet habe, und gewinnen davon auch eine gewisse Vorstellung durch die Angaben über den von vorne gesehenen schwarzen Stier des Pausias: er vermochte die Verkürzung ohne die bequeme Hilfe von Glanzlichtern allein durch die Abtönung der Lokalfarbe im Licht überzeugend zu machen, was zumal bei schwarzer Farbe eine große Leuchtkraft und eine vollkommene Beherrschung aller Töne und Übergänge voraussetzt.

Feinheit des Überganges vom menschlichen zum Pferdeleibe rühmt Lukian bei der

Kentaurin des Zeuxis, von der er freilich nur eine Kopie sah. Dieser unmerkliche Übergang muß im wesentlichen mit koloristischen Mitteln erreicht worden sein, und dem entsprechen auch Lukians Worte μῖξις und ἁρμογή, die eine feine Vertreibung der Farben ineinander bedingen. Von der eigentlichen Koloristik der Maler aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. wissen wir dagegen so gut wie nichts; denn es fragt sich sehr, ob die beiläufigen Erwähnungen bei Cicero und Fronto gestatten, Zeuxis und Timanthes und vielleicht auch Parrhasios als Vierfarbenmaler zu betrachten. Es ist nicht einmal sicher, daß man Parrhasios nach Fronto eine kräftige Farbigkeit absprechen darf; denn er kann unter versicolora das freie Farbenspiel der Spätzeit mit seiner malerischen Zerlegung der einzelnen Farben verstehen. An den weißen Lekythen fällt die Fülle von Tönen der gleichen Farbe, zumal des Rot, auf; man hat daraus auf die „Entdeckung der Nuance" geschlossen.

Was wir von der Raumdarstellung des 4. Jahrh. und der dort wurzelnden des Hellenismus zu erkennen glauben, bietet ein viel mannigfaltigeres Bild des Nebeneinander von Verschiedenartigem. Dennoch ist dies Bild nur allzu lückenhaft und läßt wenig zusammenhängende Entwicklung erkennen, so groß sie auch in dieser Hinsicht zwischen Zeuxis und den frühhellenistischen Meistern gewesen sein muß; scharfe Grenzen vermögen wie weder nach Richtungen noch nach Epochen zu ziehen. § 673

Sehr bezeichnend ist zunächst das dauernde Fortleben des einfarbigen neutralen Hintergrundes nicht etwa nur in dekorativen Friesen und Füllungen oder Monochromen, sondern auch in selbständigen, farbigen Bildern mit räumlicher Durchbildung des Bodens. Selbst ein koloristisch so ungemein entwickeltes hellenistisches Mosaikbild wie der delische „Dionysos" auf dem Tiger steht auf dunklem Grunde; der Raum hört mit der Bodenfläche auf. Dies gilt auch für die nah verwandten kampanischen Löwenmosaike, trotz der Betonung des räumlichen Elementes durch die senkrechte Abstufung des Felsens nach Art jenes Basisstreifens der Naiskosbilder. Dies könnte zwar eine absichtliche Beschränkung beim Bodenmosaik, also doch ein dekoratives Element sein; allein bei Wandgemälden, die offenbar Kopien von Tafelbildern sind, findet sich das gleiche; und zwar nicht nur rein wie bei der gewiß klassizistischen Opferung der Iphigenia, wo doch so leicht eine Wand hätte angedeutet werden können, sondern auch in landschaftlichem Zusammenhange: neben einem Felsen, von dem sich die Gestalten teilweise abheben, steht der Wandgrund in ganzer Bildhöhe ohne andere Andeutung der Standfläche als den Schlagschatten am Boden. Das ergibt unter Umständen eine noch peinlichere räumliche Unklarheit als bei dem Iphigeniabilde, wo uns das Fehlen einer scharfen Grenze zwischen Boden und Malgrund, den wir deshalb nicht recht als Luft auffassen können, reichlich quält. Abb. 691 Herrmann Tf. 9 — Herrmann Tf. 15

Ein Hauptbeispiel bietet die auf Nikias zurückgeführte Io, und zwar nicht nur in dem pompeianischen Macellumbilde, sondern auch in anderen Wiederholungen. Anders ist das Gegenstück, die Andromeda, wo hinter dem Gestade mit dem Felsentor das Meer erscheint: wir anerkennen den Malgrund ohne weiteres als Luft, wenn er über der blauen Meeresfläche oder, wie oft in anderen Bildern, oben über den Felsen sichtbar wird. Felsen, Hügel, Gebäude, Gestalten, alles läßt den Grund über sich als Luft oder Himmel wirken, wenn er keine dafür ganz unmögliche Farbe hat; gelblich oder hellgrau tut denselben Dienst wie Himmelblau. So ist es auch bei den bedeutendsten Kopien alter Tafelbilder, dem Alexandermosaik, der Auffindung des Telephos durch Herakles und massenhaft sonst. Wie weit diese Gewohnheit der dekorativen Wandmalerei die Art der Vorbilder im einzelnen wiedergibt, kann fraglich sein; im ganzen ist der Rückschluß auf die alte Malerei gewiß berechtigt, auch wenn man das Alexandermosaik nicht als unmittelbares Zeugnis dafür gelten lassen will. So besteht nicht einmal zwischen unräumlichem einfarbigem Grund und vollkommen landschaftlicher Durchbildung eine ganz scharfe Grenze. Abb. 646 Herrmann Tf. 53 — Abb. 647 Herrmann Tf. 129 — Abb. 648, 659

Wichtiger ist das dauernde Fortleben der engen Begrenzung des Raumes durch Felsen, Mauern, Vorhänge, häufig sowohl bei gewöhnlichen Wandgemälden wie bei den kleinen Kopien gerahmter Kabinettbilder, dem Metragyrtenmosaik des Dioskurides und anderen Bildern, die Anspruch haben, als Kopien alter Tafelgemälde zu gelten. Bisweilen ist die Wand durch eine offene Tür wie bei Innenräumen durchbrochen, ohne daß doch ein eigentlicher Durchblick gegeben würde; so weist ein kleiner Eros Paris und Helena den Weg in die dunkle Zukunft — ursprünglich vielleicht der halbdunkle Innenraum des Bühnen- Abb. 684, 689f. u. ö. — Herrmann Tf. 71, 77

gebäudes. Hellenistische Weih- und Grabreliefs zeigen die gleiche Raumgestaltung; wir kommen bei den Innenräumen darauf zurück. Durchbrochen und seitlich unvollständig kann nun auch die Felswand sein wie bei jenen auf Nikias zurückgeführten Bildern. Das Iobild kann hier aus dem Spiele bleiben, nicht weil es zweifelhaft wäre, ob die einfache pompeianische Fassung die ursprüngliche ist, sondern weil es nach dem über die Bilder der Zeit um 400 Festgestellten sicher ist, daß es nicht etwa erst einen Schritt auf dem Wege zu räumlichem Zusammenschluß durch eine Felswand darstellt. Sehr wichtig wäre es dagegen, wenn man annehmen dürfte, daß die Räumlichkeit des Andromedabildes auf Nikias oder seine Zeit zurückgehe: wir hätten dann hier in Verbindung mit dem in der Wandmalerei nicht seltenen Felsentor zum ersten Male den Blick in die Ferne über das Meer. So könnte man sich ein Bild des Protogenes vorstellen: der Heros Paralos und die Nymphe Hammonias an den Felsen des attischen Strandes mit einem Ausblick auf das Meer mit fernen kleinen Schiffen [1]).

Abb. 646 · Abb. 647

§ 674 Von hier würde ein Weg zu den späthellenistischen landschaftlichen Prospektbildern vom Esquilin führen, aber es wäre nur einer von mehreren Wegen. Ein anderer geht von dem pompeianischen Marmorbilde der Niobe, ja in gewissem Sinne sogar von Polygnot aus; denn der erst scheinbar, dann wirklich hohe Horizont ist ein wesentlicher Zug dieser Landschaftsbilder. Die Niobe kann mit weniger Vorbehalt als die Andromeda für eine im Räumlichen genaue Kopie eines Bildes aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. gelten. Der Erhaltungszustand des Bildes beschränkt das Urteil etwas, aber die Hauptsache ist klar. Wir sehen von einem mittelhohen Augenpunkt auf die Gestaltengruppe, die schräg vom Vordergrund in den Mittelgrund führt, und zwar so tief, daß die Verkleinerung bereits fühlbar wird. Dahinter ragt das schräg gesehene Ende eines zweischichtigen monumentalen Bauwerks hoch über die Gestalten auf; das vordere Gebälk wird vom oberen Bildrand überschnitten. Die Architektur führt den Blick in ähnlicher Diagonale wie die Gestalten weiter vom Mittelgrund in den Hintergrund; das Gegengewicht dazu hält die andere Diagonale des mächtigen Zepters. Hier haben wir ein neues Verhältnis der Gestalten zum Raum und zum räumlichen Beiwerk, das neben der menschlichen Gestalt eine ganz andere Bedeutung und Selbständigkeit gewonnen hat als die jederzeit üblichen topiariae res, jene von den archaischen Vasen bis zu den römischen Sarkophagen gleichartigen landschaftlichen Einzelelemente, die so z. B. auch auf dem Marmorbilde des müden Silens erscheinen. Die Einordnung der menschlichen Gestalt in den großen Gesamtraum ist hier trotz der Beschränkung des Ausschnittes bereits fühlbar, und zwar nicht mehr in naiver Übertragung in die Fläche wie im Archaismus oder in unvollkommener, auch noch flächenhafter Andeutung wie bei Polygnot und in den lykischen Reliefs, sondern in wirklicher Darstellung der Tiefe.

Abb. 652 · Abb. 665

Die Architektur begrenzt den Raum nicht mehr, sondern sie erweitert ihn blickführend, wenn auch neben dem Gebäude keine Ferne wie in dem Andromedabilde tatsächlich dargestellt gewesen zu sein scheint. Und den Gestalten gegenüber ist der Horizont hoch wie bei Polygnot nur scheinbar; damit ist der Abhang ausgeschaltet und auch in dieser Hinsicht die Ferne eröffnet. Ein Schritt weiter führt zu dem Kentaurenmosaik aus der Villa des Hadrian, dessen allgemeine und im besonderen malerische Bedeutung entschieden dafür spricht, es als Kopie eines hellenistischen Gemäldes zu betrachten. Dies ist ein vollkommen landschaftliches Gestaltenbild, in welchem die Gestalten sich jedoch als Bewohner der freien Natur der Landschaft in besonderer Weise einfügen; es ist ein weiterer Schritt auf die esquilinischen Prospektbilder zu, ein Abzweigen von dem Wege der monumentalen Gestaltenmalerei, der z. B. das pergamenisch-herculanische Telephosbild trotz des Ortes der Handlung angehört. Der großartige und unmittelbar überzeugende Anthropomorphismus, den dies Bild in der Gestalt der Arkadia bewährt, ist die monumentale Fassung des Empfindens, das sich auch in den esquilinischen Odysseebildern noch in der Darstellung der Ortsdämonen in der Landschaft verrät. Sonst ist in diesen Bildern freilich die alte Herrschaft der menschlichen Gestalt vollkommen überwunden, die Landschaft zum Selbstzweck und die Ferne des unendlichen Raumes zum künstlerischen Wirkungsmittel geworden. Die

Abb. 692 · Abb. 721 f. · Abb. 659 Herrmann Tf. 78 ff.

[1]) Vgl. *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXV 1920, dessen Beobachtungen an dem Briseisbild hier leider nur noch nachträglich erwähnt werden können (§ 864, 1).

Malerei hat die Form für das neue Naturgefühl des Hellenismus gefunden und öffnet die engen Wände in landschaftlichen Prospekten. Warum es bei dieser dekorativen Form des reinen Landschaftsbildes blieb, soll hier noch nicht erörtert werden.

Das Niobebild erleichtert auch die Antwort auf die Frage, wie die gestaltenreichen Schlachtbilder des 4. Jahrh. ausgesehen haben mögen. Reiterschlachten, wie sie Euphranor malte und Nikias als würdigen Vorwurf schildert, können nicht an steilen Abhängen stattfinden und die Perserschlacht des Aristides mit ihren hundert Kämpfern war schwerlich ein langer Fries wie die Amazonenreliefs des Mausoleums. Die Räumlichkeit des Niobebildes gestattet dagegen, schon in einem Formate wie dem der Alexanderschlacht eine Fülle von Gestalten zu zeigen, und in einem friesartig langgestreckten Bilde dieser Art wären die hundert Kämpfer des Aristides leicht unterzubringen. Dies wäre bereits eine immerhin noch beschränkte Übertragung der polygnotischen Flächenkomposition in die Tiefe. § 675

Im Alexandermosaik und in verwandten Gemälden, unter welchen die Entführung der Briseis und die großartigen Bilder aus dem Hause des Lucrez hervorragen, liegt eine ganz andere Lösung vor: weder der Raum noch die Gestalten werden gleichsam vor dem Beschauer ausgebreitet und wir sehen nicht wie von einer Tribüne auf ein Schauspiel herab; vielmehr ist der Horizont so stark gesenkt, daß wir nahezu auf gleichem Boden mit den Gestalten stehen. Diese verdecken einander daher in der Tiefenrichtung weitgehend, bei dichter Anordnung oft bis auf die Köpfe, und in der Alexanderschlacht wird eine ganze Kriegerschar nur durch die starrenden Lanzen angedeutet. Dies ist die wirklich räumliche Form der mikonisch-polygnotischen Verdeckung von Gestalten durch das Gelände, aber es ist nicht wie dort eine Umgehung des Raumproblems, sondern eine echt griechische Erfüllung des Raumes mit organischer Form — die wirklich räumliche Gestaltung dessen, was schon die altkorinthische Vasenmalerei mit ihrer weitgehenden Schichtung von Silhouetten in der Fläche andeutete. In der Alexanderschlacht ist diese Kompositionsweise zugleich ein Ausdrucksmittel: wir erleben den Strom der Schlacht, der unheimlich nah vor uns vorbeibraust. In anderen Bildern hat man das Hintereinander bisweilen in der Weise gemildert, daß man die hinteren Gestalten durch Stufen etwas hob, so den thronenden Lykomedes und seine Umgebung in den Bildern der Entdeckung des Achill auf Skyros. Abb. 648, 655, 664 Herrmann Tf. 10, 59 ff. Abb. 179 Abb. 650 f. Herrmann Tf. 5, 137

Es ist klar, daß eine so weit entwickelte Raumdarstellung auch ganze Innenräume, nicht nur Teile von solchen als Hintergrund, wie etwa im Bilde des Achill auf Skyros, wiederzugeben vermochte. Fraglich kann nur sein, ob und in welcher Weise es geschah. Die griechische Kunst hat auch hier wieder ihre eigene Form gefunden: das Naiskosbild, von dem wegen seiner Verquickung von Rahmen und Darstellung schon die Rede war. Der Herakleskrater des unteritalischen Malers Asteas bietet ein handwerklich primitives, aber grundsätzlich wichtiges Beispiel aus dem 4. Jahrh., die alexandrinische Grabstele der Helixo ein in gewisser Hinsicht noch primitiveres aus dem 3.; die thessalische Stele der Hediste dagegen, ein Werk des späteren 3. oder des frühen 2. Jahrh., gibt zwar auch nur eine untere Grenze für das Können ihrer Zeit, zeigt aber doch eine in ihrer Weise vollendete Lösung. Die Höhe des Augenpunktes und das Verhältnis der Gestalten zum Raum ist ähnlich wie im Niobebilde; wie dort erscheint die Architektur in mäßiger Schrägansicht und in doppelter Schichtung: zwei mehrfach durchbrochene Wände hintereinander. Die mehrfache Überschneidung der Architekturteile untereinander und mit den Gestalten, die nach der Tiefe entsprechend verkleinert sind, gibt eine starke Raumanregung, die um so nötiger ist, als hier im Gegensatze zu den erstgenannten Bildern keine perspektivisch in die Tiefe laufenden Linien sichtbar sind: der Boden ist nicht erhalten und Seitenwände und Decke werden innerhalb des Naiskosrahmens nicht gezeigt. § 676 Abb. 650 f. Gr. Vm. III 62 Abb. 747 Abb. 748 Abb. 652

Diese drei Bilder geben wertvolle Maaßstäbe für die Beurteilung der feinen, auf besonderen Stucktafeln gemalten Naiskosbilder aus Herculaneum, deren Bedeutung schon *Winckelmann* erkannte; sie dürfen als sorgfältige Kopien von Tafelbildern etwa der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. gelten. Dort erscheinen nun auch in die Tiefe laufende Wände und Decken, aber auch wieder schrankenartige Querwände, die nicht bis zur Decke reichen. Die Neigung zur engen Begrenzung des Raumes lebt also auch hier noch nach und das eine Bild zeigt sogar nur die Rückwand mit der Tür, macht also den Innenraum als solchen gar nicht kenntlich; es stellt sich damit zu dem Bilde von Paris und Helena, wo wir auch nicht Abb. 653 f. Herrmann Tf. 3 Herrmann Tf. 71, 77

sehen, ob wir ein Zimmer oder einen offenen Raum, womöglich eine Bühne, vor uns haben, und zu der reicher gegliederten Aldobrandinischen Hochzeit. Von hier aus läßt sich über andere kampanische Bilder urteilen; es ergibt sich daraus trotz der Unsicherheit über ihre Treue im einzelnen das Bild einer Typik für die Darstellung von Innenräumen vom 4. Jahrh. ab. Hellenistische Reliefs bestätigen dies Bild, wenn sie es auch infolge der natürlichen Beschränkung ihrer Mittel nicht erheblich ergänzen. Der Ausblick mit Gestalten und bisweilen selbst Bäumen in den Türen und Fenstern ist auch auf den Reliefs häufig.

Abb. 709

§ 677 Die in der Naiskosform liegende Aufforderung, den Raum kastenartig so zu bilden, als ob die Vorderwand fortgenommen sei, ist also mit Maaß und in organischem Anschluß an die älteren Formen der Begrenzung des Raumes befolgt worden; der Vergleich mit ähnlichen kastenartigen Räumen der Frührenaissance läßt auch hierin den graduellen Unterschied der griechischen Raumdarstellung gegenüber der neueren erkennen. Aber schon die für das 4. Jahrh. zu erschließenden Formen genügen, um sich ein nicht nur räumlich, sondern auch durch die Beleuchtung zusammengeschlossenes Interieur wie das vom Feuerschein erhellte des Antiphilos vorzustellen. Im einzelnen darf man auch hier keine wirklich korrekte Perspektive annehmen; verzichtet doch auch die neuere Kunst vielfach bewußt auf die Bewahrung eines einheitlichen Augenpunktes; die optische Perspektive des Kunstwerks ist eine andere als die mathematische. Wie naiv unbekümmert die Griechen in dieser Hinsicht vorgingen, zeigen die Naiskosbilder von Herculaneum, wo gar keine Aufsicht des Bodens erscheint; die alte unräumliche Standlinie ist bewahrt, als ob der Augenpunkt im Fußboden läge; dem entspricht auch die Verkürzung der Fußbänke.

Abb. 653 f.

Gr. Vm. III 62 Das Naiskosbild des Asteas ist das einzige Vasenbild, das bisher erwähnt wurde. Dies liegt daran, daß die Vasen des 4. Jahrh. für die Auffassung des Gesamtraumes nur sehr wenig Neues lehren. Technik und dekorative Aufgabe ließen sie immer weiter hinter der großen Malerei zurückbleiben und nur ausnahmsweise verraten sie, wie entwickelt die Raumdarstellung der hinter ihnen stehenden großen Kunst war. Es ist bezeichnend, daß derartiges vorwiegend auf unteritalischen Vasen zu finden ist: die Attiker hielten sich in feinerem Stilgefühl zurück und beschränkten die räumliche Behandlung auf einzelne Gestalten und Gruppen wie z. B. die von Selene und Hesperos, die schräg aus der Tiefe kommen. Immerhin klingt in manchen stark bewegten und malerisch gezeichneten Kampfbildern doch auch etwas von dem Raumgefühle wirklicher Gemälde durch. Auf unteritalischen Vasen erscheint selten ein als solches so unmittelbar wirkendes Raumbild wie z. B. das Gelage auf einem Krater. Gewöhnlich verraten nur einzelne perspektivisch- räumliche Züge den Einfluß einer entwickelten Malerei. Am wichtigsten ist davon die Neigung, die zentral komponierten Bilder nicht nur in der Fläche, sondern durch Annäherung an einen einheitlichen Augenpunkt auch im Raume zusammenzufassen. Der Erfolg ist freilich in der Regel nicht größer als bei der perspektivischen Zeichnung des einzelnen, die neben mehr oder minder Gelungenem auch sehr arge Mißbildungen zeigt.

Abb. 597 · Abb. 603 · Abb. 802 · Gr. Vm. Tf. 10, 88 ff. · Abb. 795

§ 678 Noch weniger als von der Raumdarstellung wissen wir von der Behandlung von Licht und Farbe in der Malerei des 4. Jahrh. und der hellenistischen Zeit. Selbst wenn man annimmt, daß das Alexandermosaik sein berühmtes Vorbild auch koloristisch im wesentlichen treu wiedergibt, so wäre dies doch nur, wie *Julius Lange* sagt, ein Tropfen im Meer, und überdies handelt es sich hier um ein Beispiel der koloristisch beschränkten Vierfarbenmalerei. Die Buntmalerei des 3. und 2. Jahrh. wird durch die Grabstelen von Pagasai nur auf sehr bescheidener Stufe vertreten und die gleichzeitigen oder etwas späteren Mosaike von Delos, Pergamon, Pompei lehren uns zwar sehr Wichtiges über Koloristik und Beleuchtung, sind aber doch kein vollwertiger Ersatz für Gemälde; die polychromen Reliefs des Alexandersarkophages können das natürlich erst recht nicht sein. Die Amazonenkämpfe eines etruskischen Sarkophages stehen vollends nicht höher als kleine dekorative Friese; dies gilt im Grunde selbst für die großen Wandbilder in etruskischen und makedonischen Gräbern. Es bleibt die Fülle der römisch-kampanischen Wandbilder und der an sie anschließenden Mumienbildnisse. So wenig diese späten und mehr oder minder handwerklichen Bilder nun auch einen Ersatz für die Meisterwerke der älteren großen Malerei bieten können — auch da nicht, wo man vermuten darf, daß die Fresken ziemlich genaue Kopien von Tafelbildern sind —, so zweifellos enthalten sie doch das Erbe des malerischen Könnens der Griechen.

Abb. 648 · Abb. 750 · Abb. 651, 664, 677 f., 722 a

Sehr richtig sagt *Paul Herrmann:* „Die Sicherheit und Freiheit der Pinselführung, ein bewußtes und oft hoch entwickeltes Farbengefühl, das sowohl die Kraft der Farbe wie deren Fließen und Schimmern in weichgestimmten Tonwerten anzuschlagen weiß, eine Behandlung des Lichtes, die an mancher Stelle die moderne Gefühlsweise vorausnimmt: das sind künstlerische Werte in diesen Malereien, die eine Wesenseite in der Kunstbegabung und im Kunstempfinden der Antike blitzartig erleuchten."

Dies im eigentlichsten Sinne malerische Element zeigen uns die Wandgemälde und Mumienbildnisse in sehr verschiedenen Formen und Entwicklungsstufen. Auf das 5. Jahrh. weist nur noch weniges zurück und gerade dies verrät den umgestaltenden Neuattizismus: die unbedeutenden weißgrundigen Bilder des Tiberhauses, die keine Gemälde, sondern farbige Zeichnungen sind. Dort, im zweiten Stile der Wanddekoration, dürfen wir auch noch kaum soviel geschichtlichen Sinn wie später erwarten: es ist noch lebendiger Späthellenismus, der sich in den anderen Bildern dieses Stiles in reiner, nicht klassizistischer Form zeigt, von den kleinen, mitsamt dem Rahmen gemalten Kabinettbildern über die prospektartigen Nischenbilder bis zu den rein landschaftlichen Prospekten, Füllungen und Friesen. Im dritten Stile herrscht der eklektische Klassizismus der augusteischen Zeit, im vierten der freie Hellenismus der claudisch-flavischen Epoche; in beiden scheiden sich die mehr oder minder treuen Kopien älterer Meisterwerke von den in ihrer Weise selbständigen Erzeugnissen der Zeit. Diese Selbständigkeit ist freilich nur eine abgeleitete, mittelbare: von unmittelbarer Schöpfung ist nicht mehr die Rede, es ist Scheidemünze, geprägt aus dem Gold einer großen Überlieferung, aber doch mit dem Stempel ihrer eignen Zeit. Die Klage über den Verfall der Malerei, d. h. der Tafelmalerei, und die Nichtachtung dieser späten Wandmalerei bei den Zeitgenossen bestätigt, was wir zu sehen glauben: der Kreis der Entwicklung der griechischen Malerei war vollendet, nur Nachklänge ihres Sphaerenkreises vernehmen wir noch. Die Verbindung alter Elemente zu einem neuen Ganzen zeigt am augenfälligsten die Raumgestaltung vieler Bilder: die hellenistische dekorative Landschaft ist zum Hintergrunde von Gestaltenbildern geworden; wir sehen deutlich, wie die anfangs durchweg äußerliche Zusammenstellung im vierten Stile zu einem neuen organischen Ganzen wurde.

Abb. 719 f.

Abb. 708, 721 ff. passim

Über Licht und Farbe der römisch-kampanischen Bilder läßt sich in dieser Hinsicht weniger leicht urteilen; die wichtigste Frage ist, ob die rein malerischen Leistungen doch noch grundsätzlich über das im Hellenismus Erreichte hinausgingen. In letzter Linie ist freilich auch diese Frage nicht übermäßig wichtig; denn diese Kunst ist ja nicht römisch, sondern auch nur Späthellenismus im weiteren Wortsinn auf italischem Boden. Allein wir wüßten doch gern, wann ungefähr die bedeutendsten malerischen Errungenschaften gemacht wurden, um uns die Entwicklungsstufen der großen Meister einigermaßen vorstellen zu können. Darüber läßt sich zweifellos durch sorgfältige Einzeluntersuchungen noch vieles ermitteln, was wir bisher nur unsicher oder gar nicht vermuten können. Die Wandgemälde sind noch nicht einmal als solche, ohne Rücksicht auf die ältere Malerei, auf ihren Kolorismus hin eingehend und zusammenhängend untersucht; dies ist aber die Voraussetzung für jeden Vergleich mit den Resten älterer Malerei und Mosaiktechnik. Bisher läßt sich nur sagen, daß mancherlei Übereinstimmungen ein günstiges Vorurteil wenigstens für die am deutlichsten als Kopien gekennzeichneten römisch-kampanischen Bilder ergeben. Ähnlich ist es bei den Mumienbildnissen: zwei Hauptfragen von großer grundsätzlicher Bedeutung lassen sich dahin beantworten, daß schon die Malerei des 3. Jahrh. gleich weit entwickelt war. Einzelne Stelen von Pagasai zeigen bereits die gleiche pastose Spachteltechnik der Enkaustik, das unverbundene Nebeneinandersetzen der Farbstücke, und schon das Dionysosmosaik von Delos zeigt das auf manchen Mumienbildern hochentwickelte, auch den pompeianischen Malern geläufige Zerlegen der Farben in komplementäre Kontrastwerte in großem Umfang und mit handwerksmäßiger Routine geübt.

§ 679

Abb. 677 ff.

Dies sowie farbige Reflexe und komplementäre Schattentöne waren also nach dem Zeugnis des delischen Mosaikes der frühhellenistischen Malerei sicher eigen; ob auch schon der klassischen Blüte in der Alexanderzeit, ist eine Frage, die wir zum großen Schaden unserer Vorstellung von den führenden Meistern dieser Epoche nicht beantworten können. Denn dazu genügt es doch nicht, daß ein der Mitte des 4. Jahrh. angehöriges gemaltes Kymation vom Leonidaion in Olympia eine symmetrische Zerlegung der Flächen und Linien

in gelbe und blaue Hälften und daneben noch an den Stellen der größten Tiefe schwarze Schatten zeigt. So merkwürdig diese komplementäre Schattierung ist, es läßt sich daraus doch nicht ohne weiteres auf die freie Malerei schließen; die Frage kann nur gestellt, aber noch nicht beantwortet werden. Irgend ein unscheinbares Fundstück entscheidet sie vielleicht eines Tages bejahend, doch ist dies, soviel sich bisher schließen läßt, nicht sehr wahrscheinlich; Rom ist nicht in einem Tag erbaut worden. Wir müssen uns hüten, die Errungenschaften des späteren 5. und der ersten Hälfte des 4. Jahrh. in der Behandlung von Licht und Farbe allzuhoch einzuschätzen. So gewaltig der Fortschritt grundsätzlich war, so konnte die weitere Entwicklung hier wie in der Raumdarstellung doch nur schrittweise erfolgen. Die vollkommen plastische Durchbildung einer Gestalt mit den malerischen Mitteln von Licht und Farbe war ein unerhörtes Neues, das ganze Geschlechter beschäftigen mußte. Wir sehen in der neueren Kunst, wie lange es dauerte, bis diese Aufgabe so vollkommen gelöst war, daß die Maler ihre Aufmerksamkeit auch dem Eigenleben von Licht und Farbe zuwenden und dessen künstlerische Werte entdecken und gestalten konnten, ohne die Form wieder zu zerstören.

§ 680 So wird man denn aus der der Frührenaissance grundsätzlich verwandten Koloristik der pompeianischen Bilder dritten Stiles im großen ganzen auf die der ersten Hälfte des 4. Jahrh. zurückschließen dürfen. In diese Zeit weist auch die Formgebung der bedeutendsten Gestalten; wenn daneben wesentlich Strengeres sowohl wie entschieden Hellenistisches erscheint, so ist dies offenbar augusteischer Eklektizismus. Wir haben hier eine ähnlich parataktische Buntheit von reinen Farben, die einander nur in der Fläche einigermaaßen das Gleichgewicht halten, wie auf den im wesentlichen dem 5. Jahrh. angehörigen weißen Lekythen. Dies gilt freilich nur ganz allgemein und grundsätzlich; im einzelnen ist die Koloristik im dritten Stile doch entschieden einfacher und abgeklärter, was ja auch der zeitlichen wie der qualitativen Kunststufe durchaus entspricht. Dazu kommt, daß die Lekythenbilder gar keine Gemälde, sondern teilweise flächenhaft farbige Zeichnungen sind; selbst die späte malerische Gattung ist ja noch hybrid. In einem ähnlichen Verhältnis steht die jüngere, auch nicht malerisch, sondern dekorativ bunte Plastik zu den Bildern des dritten Stiles: der Alexandersarkophag und die entsprechenden Terrakotten; dort ist eine weitere Verfeinerung des Farbenempfindens fühlbar.

Der Sarkophag führt uns sogar noch einen Schritt weiter. Seine Koloristik ist von entschiedener Eigenart. Den Grundton bestimmt der komplementäre Gegensatz von Gelb und Violett, die oft mit Hellblau zu einem Dreiklange verbunden sind; dazu kommt ein starkes Rot, das die Wirkung belebt und von dem Weiß des Marmors absticht. Ganz gleichartig ist nun die Koloristik der stilstrengsten von den auf Nikias zurückgeführten römisch-kampanischen Io- und Andromedabildern. Nikias aber bemalte in seiner Jugend, d. h. noch im zweiten Drittel des 4. Jahrh. die Statuen des Praxiteles und der Sarkophag geht im Malerischen so weit, wie man das bei griechischer Plastik irgend erwarten kann: er zeigt einzelne Schatten und Glanzlichter. So wenig er nun als vollwertiges Zeugnis für die Malerei seiner eigenen Zeit gelten kann, gibt er uns doch eine untere Grenze und weist auf die Koloristik des dritten Stiles zurück; dazwischen schieben sich die genannten Bilder, zumal die beste Andromeda, die auch in der Strenge ihrer Formgebung und Lichtbehandlung fremd innerhalb des vierten Stiles steht; man würde das vorausgesetzte Vorbild ungern später als im mittleren Drittel des 4. Jahrh. ansetzen. Der gleichen Zeit scheint das Vorbild des pompeianischen Marmorbildes der Niobe angehört zu haben; es zeigt ebenfalls den Gegensatz von Gelb und Violett, wozu noch der von Grün und Rot kommt. Gelb und violett war nach einem Komiker des 4. Jahrh. auch der panathenäische Peplos; und noch in der tonreichen Koloristik des frühhellenistischen Dionysosmosaiks von Delos tritt der Dreiklang Gelb, Violett und Hellblau hervor.

Abb. 646 f.

Abb. 652

§ 681 Die allgemeine Entwicklungsstufe, die die Behandlung von Licht und Farbe im Verlauf der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. erreicht hatte, vermag uns dann das Alexandermosaik trotz seiner Technik und seiner Beschränkung auf die alten vier Farben zu zeigen. Von der Koloristik sagt *Winter* treffend: „Mit seinem in den Mischtönen überaus reichen, durch das Schwarz zu großer Einheitlichkeit gebundenen und ernst gestimmten Kolorit gibt das Mosaik einen vollen Eindruck davon, zu wie hoher künstlerischer Vollendung es

Abb. 648

diese in fester Tradition an einfachen Mitteln festhaltende Malerei gebracht hat. Auf eine ähnliche farbige Wirkung, wie sie hier in der griechischen Kunst als das Ergebnis einer langen geschlossenen Entwicklung erreicht ist, sind große Meister der neueren Kunst, Velasquez, Rembrandt, Frans Hals aus spontan künstlerischen Absichten ausgegangen." Diese einheitliche Stimmung des Kolorits dürfen wir auch für den Großmeister Apelles, der ebenfalls unter den Vierfarbenmalern genannt wird, voraussetzen. Er dämpfte die „allzu leuchtenden Farben", d. h. hier Rot, Gelb und Weiß, durch eine anscheinend aus Elfenbeinschwarz hergestellte Lasur, die sein Geheimnis blieb. Es ist wohl möglich, daß ihre Wirkung dem feinen Silberschimmer der Steine des Mosaiks nicht unähnlich war. Hier scheinen die Ansätze zu bewußter Tonigkeit, die den Bildern des dritten Stiles gänzlich fehlt, zu liegen. Sie ist den pompeianischen Bildern des vierten Stiles durchaus geläufig und erscheint dort auch in den offenbaren Kopien älterer Bilder; so vollkommen durchgebildet in dem pergamenischen Telephosbild aus Herculaneum, weniger ausgeprägt und wie in den Anfängen in dem wohl dem ausgehenden 4. Jahrh. angehörigen Bilde der Entführung der Briseis. Abb. 659 Abb. 655

Allein diese mehr oder minder zu einem einheitlichen Ton zusammengeschlossene Farbenharmonie war noch nicht das letzte Wort des griechischen Kolorismus. Kein zweites Bild geht soweit darüber hinaus wie das der Entdeckung des Achill auf Skyros im Dioskurenhause. Dies ist, wie *Herrmann* sagt, „ganz im Sinne der neuen und neuesten Zeit vollständig in Farben gesehen und gebaut, und eine Fülle der zartesten und raffiniertesten Tonübergänge, ein Fließen, Gleiten und Flimmern der Töne ineinander gibt ihm eine unlösbare Festigkeit der inneren künstlerischen Struktur", von dem roten, teils glühend leuchtenden, teils neblig gedämpften Grundtone bis zu dem duftigsten Lila und Weiß. Aber so beispiellos diese Symphonie von Farbe, Licht und Luft ist, fast noch erstaunlicher ist es, daß dabei die Form, ja selbst die Linie bewahrt geblieben ist. Das ist echt griechisch und ein grundlegender Unterschied von der neueren Malerei seit dem Barock. Es ist schwer zu glauben, daß der pompeianische Wandmaler hier in einem dem allgemeinen Illusionismus der claudisch-flavischen Zeit entsprechenden Licht- und Farbenrausch durch persönliche Begabung über alles hinausgegangen sein sollte, was es in der älteren Malerei gab; wer dies jedoch behaupten wollte, könnte nach unserer bisherigen Kenntnis nicht widerlegt werden. Ist doch die bescheidene Grabstele der Thessalerin Hediste das bedeutendste hellenistische Originalgemälde, das wir besitzen. Die Höhe dieses sepulkralen Handwerks läßt freilich sehr hoch von der großen Kunst der Zeit denken. Die warme Harmonie der Interieurstimmung, das goldige Leuchten der Fleischtöne, die dunkle Glut des Rot zeigen, wie tief eine vollreife malerische Kultur damals bereits gewurzelt hatte. Abb. 651 Herrmann Farbendruck 4 Abb. 748

Wir kehren wieder zum Alexandermosaik zurück. Es ist ein Markstein auch für die Beobachtung der Luftperspektive, die wir vorher nicht nachweisen können. Von seinem Schlagschatten war schon die Rede: er ist nicht allzu grob vernachlässigt, aber auch noch nicht als Kunstmittel benutzt wie auf dem Dioskuridesmosaik. Hier scheint also, wenn man aus vereinzelten Zeugnissen soviel zu schließen wagt, eine nicht unwichtige hellenistische Fortbildung vorzuliegen — vielleicht ein Hinweis für die oben aufgeworfene Frage nach dem ersten Auftreten der Zerlegung der Farben in Kontraste. Im ganzen wird dennoch *Julius Langes* Urteil zutreffen, daß die Griechen vom Schlagschatten möglichst wenig Wesens gemacht haben. Dem entspricht Quintilians Bemerkung, man lasse nicht den Schatten einer Gestalt auf eine andere fallen — echt griechisch und wieder ein bezeichnender Unterschied von der neueren Kunst. Das Alexandermosaik zeigt ferner Glanzlichter und Spiegelung. Auf den Stelen von Pagasai ist das Glanzlicht, das ja auch auf den späten unteritalischen rotfigurigen Vasen und wie dort im Auge sogar an den plastischen Köpfen und an den Schilden des Alexandersarkophages vorkommt, schon so selbstverständlich, daß sogar rote Binden ganz weiße Lichter zeigen. Wie früh es auftrat, fragt sich; allgemein wird es schwerlich vor der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. beobachtet worden sein. Wenn Pausias bei seinem verkürzten schwarzen Stier kein Glanzlicht verwendete, so beweist das nicht, daß er es nicht kannte; es war vielmehr eine größere Kunst, hier nur mit Tönen zu modellieren. § 682 Abb. 648 Abb. 684

Lichteffekte im Innenraum sind bereits für Antiphilos, der von der Mitte des 4. Jahrh.

an tätig war, bezeugt: das Gesicht eines Knaben, der ins Feuer blies, und der schön ausgestaltete Raum waren vom Widerschein beleuchtet. Dies wird ein Spätwerk des am Ptolemäerhofe tätigen Meisters gewesen sein. Hier dürfte sich die Beobachtung, wie ja auch lange in der neueren Kunst, auf das auffälligste beschränkt haben; dies finden wir in der Literatur schon bei Ktesias. Von spielenden Sonnenflecken, mystischen Strahlen und Dämmerungen oder gar Mondlandschaften ist weder in der Kunstliteratur noch auf den römisch-kampanischen Bildern die Rede, wenn es dort auch ein paar dekorativ skizzenhafte Nachtstücke gibt. Dies hängt mit dem allgemeinen Fehlen atmosphärischer Stimmungen, ja selbst der Wolkenbildung zusammen: die antike Landschaft ist eben stets heiter dekorativ geblieben und nie künstlerisch vertieft worden; dazu fehlten die psychologischen Voraussetzungen. Vereinzelte Ausnahmen sind schwach und bestätigen nur die Regel: so in den Odysseelandschaften vom Esquilin eine Dunstwolke mit menschengestaltigen Winden darin und eine leichte Dämmerung in der Unterwelt, durch deren Pforte das Licht eindringt. Dies hindert jedoch keineswegs eine kunstvolle Verwendung einzelner und auch verschiedener Lichtquellen wie in den pompeianischen Bildern von Mikon und Pero, des Heraklesknaben mit den Schlangen im Vettierhaus oder der Begrüßung der Kentauren durch Peirithoos. Ein hervorragendes Beispiel gut beobachteten Reflexlichtes endlich bietet das Kentaurenmosaik aus der Villa des Hadrian, das gewiß auf ein hellenistisches Vorbild zurückgeht; der ganze Bauch des Kentauren ist dadurch aufgehellt.

Abb. 721
Herrmann Tf. 41, 144
Abb. 692

§ 683 Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die griechische Malerei seit ihrer klassischen Blütezeit in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. Raum, Licht und Farbe vollkommen, d. h. so weit beherrschte, wie es ihre allgemeinen künstlerischen Absichten erforderten. Diese bedingten aber eine gewisse Beschränkung gegenüber der neueren Kunst. Auch in der Malerei blieb den Griechen der Mensch das Maaß aller Dinge, seine Gestalt und sein Seelenleben der alles beherrschende Vorwurf. Diese Grundrichtung des ganzen griechischen Geisteslebens macht sich auf allen drei Gebieten des malerischen Ausdrucks fühlbar. Die Raumdarstellung hat zu keiner formal oder gar im Ausdruck ebenbürtigen und selbständigen Landschaftsmalerei geführt. Bescheidene dekorative Schildereien, in welchen Menschen und Menschenwerk nicht fehlen durften, sind das Äußerste, was der Hellenismus in dieser Hinsicht geleistet hat, und auch die besten landschaftlichen Gestaltenbilder der Kaiserzeit erheben sich darin nicht über das kulissenhaft Dekorative. Die weltgeschichtliche Errungenschaft liegt hier durchaus im Grundsätzlichen, nicht in der Erschöpfung vieler Möglichkeiten.

Wesentlich weiter ging die künstlerische Erfassung der Beleuchtung, und das ist kein Zufall, denn sie diente in erster Linie der malerischen Durchbildung der menschlichen Gestalt. Von ihr hat sie dann freilich alsbald auf den Raum übergegriffen, zunächst durch den Schlagschatten, dann in allmählicher Ausbildung zum selbständigen Wirkungsmittel; Beispiele kunstvoller Beleuchtung aus hellenistischer und römischer Zeit sind oben erwähnt. Aber auch hier ist die Beschränkung und der Abstand von der neueren Kunst deutlich. Weil sie der Form diente, in der Komposition wohl nicht viel weniger als in der Modellierung, blieb sie einfach und klar, herrschte das helle gleichmäßige Licht vor. Weder die rein malerischen noch gar die Ausdruckswerte der Beleuchtung, die uns seit dem 17. Jahrh. vertraut sind, haben die griechischen Maler zu erschöpfen versucht; sie sind unseres Wissens bei den ersten Ansätzen dazu stehen geblieben.

Allein das Licht dient nicht nur der Formgebung, sondern auch der Koloristik; diese aber hat allem Anscheine nach unter den malerischen Ausdrucksmitteln die weiteste Entwicklung erfahren und daran hat auch das Licht seinen Anteil. Wie Hochbedeutendes von den ältesten Mosaiken bis zu den römisch-kampanischen Wandbildern erhalten ist, haben wir gesehen, und die literarische Überlieferung ist voll von Angaben über koloristische Feinheiten oder auch Schwächen der Maler und von Farbentheorien der Philosophen; bei Platon kommt noch eine künstlerisch-dichterische Farbenfreude dazu. Auch auf dies Gebiet erstreckte sich die theoretische Schriftstellerei der Künstler und was wir in den frühhellenistischen pseudo-aristotelischen Schriften de coloribus und de audibilibus über Farben, Licht und Luft lesen, ist davon schwerlich unabhängig. Vieles klingt überraschend modern und zeigt, daß der noch in den Grundzügen kenntlichen künstlerischen Praxis eine hoch-

entwickelte Theorie entsprach. Daran ändert auch die naive Bildhaftigkeit mancher Erklärungen nichts; sie ist nur ein Zeugnis sinnlich-künstlerischen Fühlens. Wie ein Nachhall der im Laufe des 4. Jahrh. offenbar nicht ohne Kampf vollzogenen Entwicklung klingt es, wenn Xenokrates von seinem frühhellenistischen Standpunkt aus bei mehreren Malern teils Strenge, teils geradezu Härte der Farben feststellt: ihm galt ein vollendet freies Farbenspiel als Maaßstab. Wo aber auch in dieser reichen und reifen Koloristik der Griechen die Grenze lag, ist schon bei der Besprechung jenes pompeianischen „Farbenrausches“ im Bilde des Achill auf Skyros gesagt worden: die Form, d. h. vor allem wieder die menschliche Form, blieb auch hier bewahrt, die Koloristik hat die Zeichnung nicht zerstört. Abb. 651

Literatur. Vgl. die Einleitung, §§ 6, 13—23, und die archaische Zeit, §§ 528 ff.; Näheres unten bei der Behandlung der einzelnen Epochen. *Julius Lange* Darstellung des Menschen 102 ff., Die menschliche Gestalt 61 ff. *Paul Herrmann* Denkmäler der Malerei des Altertums; dort 54 Angaben, die gegen *Watzingers* Annahme, Jahresh. XVI 1913, 165, das pompeianische Gemälde Tf. 42 sei eine bis in die Einzelheiten des Gewandstils treue Kopie, sprechen; allein auch abgesehen von der die Erscheinung des Gewandes stark beeinflussenden Beleuchtung ist eine so vollendet malerische Durchbildung für die Zeit um 400 ausgeschlossen. Marmorbilder nach Originalen des 5. Jahrh.: *Robert* 19., 21., 22. Hallesches Winckelmannsprogr. (Knöchelspielerinnen des Alexandros, Kentaurenkampf, Apobat). — Schulen: §§ 554 ff.; vgl. *Kalkmann* Quellen des Plinius 246. *Leonhard* Athen. Mitt. XXXIX 1914, 147 folgert zu viel und hat übersehen, daß schon *Letronne* Lettres d'un antiquaire 349, 1 den Kleagoras als Maler bezeichnet. Spätattische Vasen, gravierte Spiegel: §§ 771 ff., 784 ff. Zu Petronius 2 vgl. Jahrb. XXV 1910, 25 ff., wo eher noch zu bestimmte Schlüsse gezogen sind. — Technik. Einen kritischen Überblick des Wichtigsten gewinnt man am leichtesten durch *Herrmann* Berl. phil. Wochenschr. 1917, 1395 ff.; Mitt. aus den sächsischen Kunstsammlungen II 1911, 1 ff.; *Blümner* N. Jahrb. XV 1905, 202 ff., wo 217 die entscheidende Verbesserung des Pliniustextes über die Enkaustik, XXXV 149, durch *Mayhoff* (cauterio et in ebore cestro). Von der dort erwähnten Malerei auf Elfenbein gibt die späthellenistische Malerin Iaia von Kyzikos ein Beispiel: Bildnisse, offenbar in kleinem Maaßstab. Wichtig sind die mikroskopischen und chemischen Untersuchungen von *Raehlmann* Über die Maltechnik der Alten, Berlin 1910; er scheint das Nebeneinander und Durcheinander von Fresko und Tempera in der römisch-kampanischen Wandmalerei exakt zu erweisen. Farben 4. Jahrh. n. Chr. Röm. Mitt. XXIX 1914, 220 ff. Vgl. auch *Gerlich* N. Jahrb. XXI 1908, 127 ff., womit sich *Laurie* Greek and roman methods of painting, Cambridge 1910, nach eigner Angabe unter „Errata“ im wesentlichen deckt. Ein etwas rückständiger Überblick bei *Perrot* Histoire de l'art IX 187 ff. — Lasuren Aristot. de sensu III p. 440 a, vgl. *Bertrand* Etudes sur la peinture 157 f. Über fälschlich sogenannte Malgeräte *A. Reinach* Rev. arch. XXIV 1914, 47 ff. 3. Zu *Winters* Behandlung der Enkaustik, Anz. XII 1897, 132 ff. (*Gercke-Norden* Einleitung[2] 158), vgl. *Robert* Knöchelspielerinnen 8 ff. (in den Wandstuck eingelassene Holztafeln 9, dagegen *Donner v. Richter* Röm. Mitt. XIV 1899, 119 ff., dafür *Mau* Pompei[2] 473, 490; vgl. die delischen πίναχες ἔμβλητοι, *Vallois* u. a. O.); *Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 66 ff.; Ath. Mitt. XXXV 1910, 135 ff.; zu den thebanischen Grabstelen *Studniczka* (und *Herrmann*) N. Jahrb. XXXV 299, 54: Bedenken gegen die Bemalung auf Politur, die jedoch im Zusammenhange der ganzen Gattung und angesichts der Undeutlichkeit der Zeichnung auf dem Steine nicht entscheiden; das Vorkommen stückweiser Zeichnung auf der sonst glatten Stelenfläche spricht vielmehr stark für die Annahme einer Bemalung auch der vollständig durchgezeichneten Bilder (Bull. hell. XXVI 1902, 557 ff.); das Einbrennen wird die schwache Politur überwunden haben. Die 100—200 Jahre jüngeren chiischen Grabpfeiler von ähnlicher, jedoch keineswegs gleicher Technik vermögen nichts zu beweisen (Beschreibung der antiken Skulpturen in Berlin Nr. 766 A; Ath. Mitt. XIII 1888, 195 ff.; XIV 1889, 301 ff., *Treu*). Bei ihnen liegt trotz des viel kleineren Maaßstabes eine erheblich deutlichere Linienzeichnung und ein stärkerer Gegensatz des gerauhten Grundes und der kräftig polierten Gestaltenfläche vor. Die sehr grobe Rauhung des vorderen Hauptfeldes spricht sogar entschieden für die Annahme von *Treu*, daß dort ein buntes Bild auf Stuck gemalt war. Die polierten Zeichnungen, deren rauher Grund auch noch gefärbt gewesen sein kann, würden sich dazu verhalten wie die rein rotfigurigen Nebengestalten zu den bunten, bisweilen auch plastischen Hauptgestalten späterer attischer Vasen; andrerseits erinnert ihre farbige Erscheinung an die stark umritzten schwarzfigurigen Gestalten der hellenistischen Keramik, zumal der Hadragattung. Falls ein Zusammenhang der chiischen Technik mit der bötischen besteht, so kann es sich nur um eine in besonderer Richtung abgezweigte Entwicklung handeln; beide Gattungen können jedoch auch unabhängig voneinander sein; in diesem Falle läge die Annahme gemeinsamer Abhängigkeit von der Toreutik nahe. Vgl. § 991. Zu Polygnots Enkaustik Lukian Imag. 23, vgl. u., *Hauser*. Darstellung der Werkstatt eines Enkaustikers auf einem skythischen Sarkophag der mittleren Kaiserzeit, *Rostowzew* D. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 92, 1 (Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144). *Bergers* Leugnung der von *Donner v. Richter* grundlegend behandelten Freskotechnik, die *Blümner* a. O. vorsichtig kritisiert, wird jetzt allgemein abgelehnt; vgl. *Gerlich* a. O.; *Winter* Einl. 164; *Breitschedel* Zur Technik der römisch-pompeianischen Wandmalerei, ein Überblick über die Streitfrage *Donner v. Richter* gegen *Berger*, München 1911. Auf Stein gemalte Votivbilder erwähnt *Arvanitopullos* Πρακτικά 1912, 165; Ἐφ. 1916, 121. Hellenistische Holztäfelchen (Leukomata) *Schöne* Anz. VII 1892, 121.

§ 684
Abb. 641
Abb. 629—631
Abb. 759 f.

§ 685 Wand- und Tafelmalerei. *Welcker* Alte Denkmäler IV 220 ff., in allem Wesentlichen bestätigt durch die delischen Inschriften: *Vallois* Mélanges Hollaux 289 ff.; dies verschiebt *Pagenstechers* Darstellung Sitz. Akad. Heid. 1917 XII 26 f. Grundsätzlich richtig auch *Schreiber* Festschrift f. Benndorf 95 ff. Holztäfelung der Stoa poikile Synesios ep. 54, 135, vgl. *Wachsmuth* Stadt Athen II 504, 3; *Hauser* Jahresh. VIII 1905, 34, 11, der aber doch wohl zu viel Wert auf Lukian Imag. 23 legt; Apelles, Parrhasios, Polygnot werden dort nur vergleichsweise erwähnt und als ihre Arbeitsstoffe Holz, Wachs und Farben bezeichnet; für die Wandbilder des Polygnot läßt sich daraus schwerlich ein sicherer Schluß ziehen. *Klein* I 439 hält neben Holz auch Ton ohne zureichenden Grund für möglich; das Wort σανίδες spricht für Holz und die Ausdrucksweise des Synesios gestattet schwerlich den Ausweg von *Perrot* Hist. IX 189, 2, daß die Holzfassung abgelöster Fresken gemeint sei (vgl. Vitr. II 8, 9, danach Plin. XXXV 173). Über die Fugen einer Quaderwand wurde schwerlich je ein Monumentalbild hinweggemalt; *Roberts* Hinweis auf die wenigen senkrechten Fugen in dekorativen bemalten Relieffriesen verfängt nicht (Marathonschlacht 104); und die orientalischen Glasurziegelreliefs sind natürlich nicht zu vergleichen. Schlacht des Agathokles Cicero Verr. IV 55, 122. Zur Technik der Zusammenfügung des Holzes *Blümner* Terminologie und Technologie IV 438 gegen *Körtes* Bedenken Jahrb. XXXI 1916, 284; vgl. auch die kunstvolle Fügung des Elfenbeines bei Kolossalstatuen. Poikilen in Sikyon und Sparta: Polemon Fragment 14 f. (Athen. XIII p. 577 C), vgl. 16 f., Paus. III 15, 8. Die von Pausanias im Dionysostempel beim athenischen Theater erwähnten Bilder brauchen weder Wandgemälde noch ein Zyklus gewesen zu sein; sie können aus ganz verschiedenen Zeiten stammen; vgl. *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 166, 52; § 766. Ebensowenig ist mit den angeblichen Wandbildern im Erechtheion und in den Propyläen anzufangen. Die Worte des Pausanias I 26, 5 klingen zwar, als ob in der Westzella des Erechtheions genealogische Wandgemälde der Butaden gewesen seien, aber der Ausdruck γραφαὶ ἐπὶ τῶν τοίχων bezieht sich nach Ausweis der Vita X Or. 843 e 38 f. (Heliodor) doch nur auf Tafelbilder, deren eines kurz beschrieben wird. Vgl. § 856; *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 169 f. Das von einem Scholiasten erwähnte Bild des Erechtheus auf dem Viergespann wird auch ein mitten an der Rückwand („hinter der Göttin") angebrachtes Tafelbild gewesen sein (Schol. Aristid. Panath. *Dindorf* III 62, 107, 5). Was endlich *Dörpfeld* Ath. Mitt. XXXVI 1911, 52 f., 92 ff. über die Pinakothek der Propyläen bemerkt, gilt nur für die Wandarchitektur, nicht für Gemälde auf Stuck. In diesem so weitgehend unfertigen Bau läßt sich aus dem Zustand der Wände gar nichts schließen und der Vergleich mit der Wandarchitektur ersten Stils ergibt eher das Gegenteil von dem, was *Dörpfeld* folgert; denn dort waren eben gerade keine Wandbilder über den Gesimsen, auf welche man vielmehr gerahmte Tafelbilder stellte. Das Gesims als Fensterbank ist zunächst etwas rein Architektonisches. Die Fensterwand ist übrigens innen ebenso behandelt wie außen und wie die anderen Innenwände; dort aufgemalte Bilder wären aber gegen das Licht nur sehr schlecht zu sehen gewesen. Was *Dörpfeld* 48 und Jahrb. XXXIV 1919, 33 über Wandbilder im Erechtheion sagt, ist nicht nur topographisch falsch, denn es handelt sich gar nicht um die östliche Zella mit ihren gleichartigen Fenstern, sondern um die westliche (worauf hier nicht eingegangen werden kann); und die Gemälde waren, wie oben bemerkt, Tafeln. Fenster neben der Tür kommen auch sonst vor, so bei den Rundbauten von Epidauros, Olympia und Tibur. Zu den Propyläen §§ 715, 731. — Wandnischen in Pergamon *Bohn* Altertümer II 45 f. Tf. 26—28; *Winter* VII 179 f. (bildmäßiges Prometheusrelief). Prospektartige Bilder zweiten Stils z. B. Mon. d. Inst. XII Tf. 18, 23. — Pytheas §§ 891, 893. Makedonische und südrussische Grabgemälde

Abb. 750 *Kinch* Danske Vid. Selsk. Skr. 7. Raekke IV, 3, 1920, 283 ff. Tf. 1 ff., § 992; *Rostowzew* Denkmäler der antiken dekorativen Wandmalerei in Südrußland (russisch, mit vielen Farbtafeln; vgl. Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144 ff. Tf. 6 ff.). Etruskischer Sarkophag Journ. hell. stud. Tf. 36 ff.; Grabgemälde z. B. *Garucci* Tavole fotogr. di pitt. vulc. pr. Ponte di Badia, Rom 1866 (Jahrb. XII 1897, 70; *Springer-Wolters* Handb.[10] 453 f. Abb. 859 f.). Aldobrandinische Hochzeit *Rodenwaldt* Anz. XXIX 1914, 447 ff.; *Ashby* Papers Brit. Sch. Rome VII 1 ff. Tf. 17, 24; §§ 957 ff. Tiberhaus, kleiner Fries Mon. d. Inst. XI Tf. 44 ff.; delische Friese Mon. Piot XIV 142 Tf. 9 ff.; Bull. hell. XL 1916 (1918)

Abb. 708 251 ff. (203 f.). Nachahmung gerahmter Tafelbilder Mon. d. Inst. XI Tf. 22 f.; XII Tf. 5a, 8, 18 f., 23, 27 ff.; weiteres *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 15 f. 6; *Klein* Jahresh. XIII 1910, 125, 2; XV 1912, 144 f. 2; Konsolen Not. d. scavi 1908, 66; DA IV A 464. Klapptüren anscheinend schon altägyptisch: *Borchardt* Mitt. deut. Orientges. LII 27 f. Vgl. *Pagenstecher* Anz. XXXIV 1919, 9 ff.: Bemalung der Flügel im spätrömischen Ägypten (irrig ist nur die Annahme, ausgeschnittene Fresken seien gewohnheitsmäßig in solchen Rahmen aufgestellt worden, 19 f.; sie wurden vielmehr in die Wände eingelassen: Vitruv VII 3, 10, vgl. §§ 955 f.). — Delische Häuser §§ 987, 994. Tanagra Herakleides Pont. Descr. Graeciae 8; vgl. *Letronne* Lettres d'un antiquaire 347 f. Chrysippos Plut. de repugn. Stoicorum 21 p. 1044 D. Xenophon Oikon. 9, 2; Memorab. III 8, 10; vgl. Kratinos Frgm. 42 *Kock*. Spätägyptisches Haus *Rubensohn* Jahrb. XX 1905 1 ff. Tf. 1 ff. Rahmen *Fl. Petrie* Hawara Biahmu and Arsinoe 10 Tf. 12 (*Girard* Peinture ant. 261 f.; die Vermutung, daß vor dem Bild eine Glasscheibe saß, gründet sich auf einen doppelten Falz in den Leisten; da aber der vordere oben offen ist, wird er eher zur Aufnahme einer den Klapptüren entsprechenden Holzscheibe gedient haben; vgl. *Rubensohn* a. O. 17; *Rodenwaldt* Ath. Mitt. XXXV 1910, 119; *Levi* Mon. d. Lincei XXVI 206, 8; mit Ehrenkränzen *Pfuhl* Jahrb. XX 145, 323 Tf. 5; Arch. Zeit. XXXIII 1875 Tf. 2, 5. Leisten, Klapptüren und ornamentierte Rundrahmen sind vereinigt in der Darstellung einer Malerwerkstatt auf einem skythischen Sarkophag der mittleren Kaiserzeit, *Rostowzew* D. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 92, 1 (Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144). — Bildformen. Kallikles *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1805, 1965.

Abb. 633 f. Böotische Stelen *Vollgraff* Bull. hell. XXVI 1902, 554 ff. Tf. 7 f. (*Studniczka* a. O. Tf. 16); die 3. des Saygenes mit kleinem Bild im Giebel: zwei Männer beim Gelage mit Zubehör; vgl. *Rodenwaldt*

Anz. XXVIII 1913, 63 ff. Rundbild des Aineios Jahrb. XII 1897 Tf. 1; spätes Doppelbildnis aus Antinopolis in Kairo, *Edgar* Cat. Ant. du Caire XXVI Tf. 43, 33267, vgl. 269 (*Guimet* Portraits d'Antinoe 9); vgl. *Panofka* Arch. Zeit. XV 1857, 45 f. (εἰκὼν ἔνοπλος, imago clipeata), dazu *Furtwängler* Gemmen III 162; *Courbaud* DA III A 389, 394, 403; *Robert* Masken d. neueren Komödie 106 f. Goldgrund *Letronne* Lettres d'un antiquaire 448 f. Naiskosbilder *Rodenwaldt* Kompos. der pompeian. Wandgemälde 114 ff. *Bieber-Rodenwaldt* a. O. 10 ff., berichtigt durch *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heid. 1917 XII 14 ff. Tf. 1; attische Pinakes 'Eφ. 1887 Tf. 6 (die Platte ungewöhnlich, vgl. § 532, die Streifen um das Bild noch in Pompei ähnlich); 1901 Tf. 1 f.; Jahresh. I 1898, 89; Amer. Journ. Arch. XI 1896, 145; alte Rahmenform *Stais* 'Eφ. 1917, 209. „Theseion" *Dörpfeld* bei *Robert* Marathonschlacht 88. Mosaikbilder am Boden eine Verirrung § 14. Deckenbilder *Six* Jahrb. XX 1905, 155 ff., im einzelnen zum Teil verfehlt; *Vallois* Mélanges Holleaux 297 ff.; *Arvanitopullos* Θεσσαλ. Μνημ. I 98; *Pagenstecher* Nekropolis 116 ff., 181 f.; vgl. *Springer-Wolters*[10] 501 (Jahrb. XXVIII 1913, 169 ff. Tf. 6, 21 f.). Deckenmosaike *Furtwängler* Führer durch d. Vasensamml. Kg. Ludwigs 49.

Abb. 485 — Abb. 747 f., 484

Raum, Licht, Farbe. Für die Annahme von *Weizsäcker* Polygnots Gemälde 17, *Robert* Marathonschlacht 18, *Klein* Jahrb. XXXIII 1918, 21, daß die entfernteren Gestalten schon perspektivisch verkleinert gewesen seien, ist kein Grund; die Größenunterschiede auf Vasen und klassischen Reliefs sind stets nur äußerlich bedingt. Farbiges Gelände in der Vasenmalerei §§ 275, 328, 411 f., Sotades §§ 585 ff.; vgl. *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 204 ff.; Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 28 f. (Schattierung); in etruskischen Landschaftsbildern Mon. d. Inst. XII Tf. 14 f. (dekorativ); Grotta d. Orco Mon. IX Tf. 15a, c (*Bulle* D. schöne Mensch[2] 648). Rote Wangen Jahrb. XII 1897, 6 Tf. 2; Ant. Denkm. II 7 Tf. 43; §§ 533, 539. Vierfarbenmalerei: grundlegend *Schöne* Jahrb. VIII 1893, 190 ff., vgl. N. Jahrb. XXIX 1912, 183 f.; *Winter* D. Alexandermosaik 2 ff.; Empedokles *Kranz* Hermes XLVII 1912, 127 ff. Die Zeugnisse über Polygnot und Mikon *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1067 ff. Ciceros beiläufige und auch bei wohlwollendster Auslegung schwerlich sachverständige Angabe hat für sich allein kaum so viel Gewähr, daß man Polygnot mit größerer Zuversicht als Zeuxis und Timanthes für einen Vierfarbenmaler halten könnte. Allein Plutarch, der mindestens die delphischen Bilder genau kannte, nennt im Zusammenhange mit Polygnot gerade die typischen vier Farben und unter den drei dabei erwähnten Farbstoffen ist der Ocker, den Polygnot und Mikon nach Plinius zuerst benutzt haben sollen; auch die beiden anderen altberühmten Farben, sinopischen Rötel und melisches Weiß, haben sie zweifellos verwendet. Plinius schreibt den beiden Meistern ferner ein dem Indigo nahestehendes Rebschwarz zu; dieses kalte Schwarz war aber gerade für die blaulose Vierfarbenmalerei von größter Bedeutung, weil es ihr allein erlaubte, bläuliche und grünliche Töne zu mischen. Alles in allem darf man Polygnot und den ihm auch im Technischen so eng verbundenen Mikon mit hoher Wahrscheinlichkeit für Vierfarbenmaler halten. Zu weit geht *Winter* nur in der Annahme, daß das Gelb vorher so gut wie gar keine Rolle in der Koloristik gespielt habe, vgl. § 539; doch mag es durch die frühklassischen Meister unter Verwendung eines hochwertigen Farbstoffes, des attischen Ockers, mehr zur Geltung gebracht und in Mischungen ausgenutzt worden sein. *Riezler* Weißgrundige attische Lekythen 50 ff., 78 f. Tf. 4a; altetruskische Koloristik §§ 534, 541; Amazonenschale Gr. Vm. I 32 Tf. 6. Einfarbiger Grund in Tafelbildern: *Rodenwaldt* Ath. Mitt. XXXV 1910 127 f., 133 f.; Liviahaus Mon. XI Tf. 22; Tiberhaus XII Tf. 18 ff. passim. Schlagschatten *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 200, 202. Räumliche Umzeichnung des Hydrienbildes des Meidias *d'Hancarville* Antiqu. etr., grecques et rom. Tf. 26. Pelopsamphora § 634; Gr. Vm. Tf. 67 (Abb. 583); vgl. die weißen Lekythen *Murray-Smith* White ath. vases Tf. 6; 'Eφ. 1894 Tf. 2. Ficoronische Ciste W. V. 1889 Tf. 12, 1. Pompeianisches Pentheusbild und Theseusbilder nach Vorbildern um 400 *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 139 ff.; *Hauser* Gr. Vm. III 104 ff.; vgl. *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 164 ff.; §§ 766, 768. Atalantekrater Museo ital. II Tf. 2 A, B. Phineuskanne Mon. d. Lincei XIV Tf. 5. Weitere Vasenbilder, vgl. §§ 633 ff.: *v. Salis* a. O. 128 ff. Beibl. Tf. 4, vgl. *Pellegrini* Vasi felsinei 149; Ant. Denkm. I Tf. 36; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 55; Gr. Vm. II 329 Tf. 96 f. Abb. 72 ff. (zur Frage des Schildes der Athena Parthenos vgl. § 693); *Watzinger* a. O. 155, 161. Perspektive, auch zum folgenden: *Delbrück* Beiträge zur Kenntnis der Linearperspektive in der griech. Kunst, Diss. Bonn 1899, 35 ff. Gegen das Endergebnis *Schöne* Jahrb. XXVII 1912, 22. Vgl. Lionardos Meinung über die künstlerische Vorsicht in der Abstufung der perspektivischen Verkleinerung, *Wölfflin* Grundbegriffe 215.

§ 686 — Abb. 501 — Abb. 628, 632, 640 f. — Abb. 578 f., 570 — Abb. 560, 581, 584 f.

4. Jahrh. und Hellenismus. Raum. Einfarbiger Grund: delisches Dionysosmosaik Mon. Piot XIV Tf. 14 f.; Löwenmosaike *Herrmann* Denkmäler der Malerei Tf. 9; *Bieber-Rodenwaldt* a. O. 14; Iphigenienopfer *Herrmann* Tf. 15 (§§ 869, 871). Io, Andromeda ebda 68 Tf. 53, 129. Paris und Helena *Bulle* D. schöne Mensch[2] 653 f. Tf. 315; Bühne: vgl. *Rodenwaldt* Anz. XXIX 1914, 451 f. (richtiger als *Robert* D. Lit. Zeit. 1915, 1166 f.; denn es ist nur von Anregung durch die Bühne, nicht von Darstellung wirklicher Szenen die Rede. Eine solche mit halb offener Tür in einem unteritalischen Tonrelief etwa sullanischer Zeit: *v. Rohden* Ant. Terrakotten IV 1, 32*, vgl. 143 f.). Prospektbilder *Woermann* Die antiken Odysseelandschaften vom Equilin; *Nogara* Nozze Aldobrandine, Coll. arch. d. palazzi apostol. II Tf. 9 ff. Niobe *Robert* 24. Hall. Winckelmannsprogramm (*Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911 Tf. 3, 9); für das Verhältnis der Gestalten zum Raum und zur Architektur vgl. archaische und klassische Vasenbilder: *Roulez* Vases de Leyde Tf. 19; *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst 58, 64, 72; *Gerhard* AV Tf. 15; Ann. d. Inst. 1868 Tf. E; Mon. d. Inst. II Tf. 43 (unteritalisch; vgl. Suppl. Tf. 22, attisch); Relieffries von Trysa *Winter* Kunstgesch. in Bild.[2] 263. Der müde Silen *Robert* 23. Hall. Progr. Kentaurenmosaik *Springer-Wolters* 398 (Tiger sind den Griechen erst um 300 bekannt geworden: *Leonhard* Neapolis II 1914, 85, ein terminus post quem, wenn man das Mosaik für eine treue Kopie hält). Telephosbild *Herrmann* Tf. 78. Ent-

Abb. 691 — Abb. 646 f. — Abb. 721 f. — Abb. 652 — Abb. 286 ff. — Abb. 665, 692 — Abb. 659

wicklung der Landschaft §§ 973 ff. (*Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 1 ff., 137 ff.; vgl. *Ippel* D. 3. pompeian. Stil 44 ff.). Inwieweit klassische Bühnenhintergründe die Entstehung einer dekorativen Landschaftsmalerei vorbereitet haben, ist sehr umstritten; die Erfassung des Raumes in seiner ganzen Weite und Tiefe ist jedenfalls eine rein künstlerische Angelegenheit; die äußerlichen Bedürfnisse auch der größten scaena ductilis konnten höchstens fördernd wirken. Vgl. *Frickenhaus* D. altgriech. Bühne 48 ff. über hellenistische Hintergründe. Kompositionsprinzip des Alexandermosaiks *Rodenwaldt* Abb. 650 f., 655, 664 250 ff., vgl. *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 804 ff.; Briseis, Lucrezhaus, Lykomedes *Herrmann* Tf. 10, 59 (Farbendruck 3), 61 f., 5 (Farbendruck 4), 137. Asteas *Leroux* Vases de Madrid Tf. 45 (Gr. Vm. Abb. 747 f. III 62). Helixo *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heid. 1917 XII Tf. 1. Hediste 'Eφ. 1908 Tf. 1. Naiskosbilder von Herculaneum *Rodenwaldt* 117 ff. (*Herrmann* Tf. 3; Abb. 653 f.); Reliefs Jahrb. XX 1905, 126, 136 f. *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 13 schließt aus der Zeichnung einzelner Fußbänke auf einen unter dem Fußboden liegenden Augenpunkt, was des Basisstreifens wegen an sich möglich Abb. 697 wäre, aber wohl schon zuviel Folgerichtigkeit voraussetzt. Vasenbilder: Gr. Vm. Tf. 69; Antiqu. Abb. 603, 802, 795 Bosphore cimm. Tf. 51; unteritalisch *Jacobsthal* Gött. Vasen 68; Gr. Vm. Tf. 10, 88—90, vgl. *Winter* Einleitung[2] 161. Klagen über den Verfall der Malerei Plin. XXXV 2, 28, 50, 118; Petron. 2. — Koloristik vom 4. Jahrh. ab *Rodenwaldt* Ath. Mitt. XXXV 1910, 135 ff.; Röm. Mitt. XXV 1910, 261 f.; vgl. *Bulle* a. O. 610; delisches Mosaik Mon. Piot XIV Tf. 15, vgl. das Mumienbildnis *Petrie* Abb. 677 Hawara Postfolio Tf. 11. Kymation vom Leonidaion Olympia, Die Ergebnisse II Tf. 113, 4; vgl. *Weickert* D. lesb. Kymation, Diss. Leipz. 1913, 75, 85. Allgemeine Entwicklung der Koloristik *Rodenwaldt* Zeitschrift für Ästhet. XI 438; zum Teil anders, aber mehr ergänzend als widersprechend *Herrmann* Denkmäler passim, z. B. 14, 172. Eklektizismus im dritten Stil z. B. *Herrmann* Tf. 2 (hellenistischer Putto), 111 (strenger Gewandstil der Dienerin). Vgl. *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 50 ff., 78 f. (§ 595); *Winter* Der Alexandersarkophag, der 9 auf neue Nuancen des Rot im 4. Jahrh. hinweist; solche schon auf den Lekythen und sogar im Archaismus, § 531. Nikias §§ 824 f. Achill auf Abb. 651 Skyros *Herrmann* 172 Farbendruck 4. — Luftperspektive im Alexandermosaik *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 199. Schlagschatten ebda 200, 202; Quintilian VIII 5, 26; *Julius Lange* Darstellung des Menschen 106. Lichteffekt Ktesias bei Plutarch Artaxerxes 13 (Hinweis *Peter Von der Mühlls*): πυλλῷ φωτὶ περιλαμπόμενος zieht der Großkönig umgeben von dreißig Fackelträgern vom Hügel in die dunkle Ebene von Kunaxa hinab. Wenn Achilles Tatius I 1, 4 in einem landschaftlichen Bilde der Entführung der Europa Sonnenstrahlen nennt, die durch dichtes Laub auf den Rasen drangen, so ist das weder ein zuverlässiges Zeugnis, noch braucht er dabei an mehr gedacht zu haben als an Lichtstrahlen wie in dem Perobild und an einen Wechsel von Licht und Schatten wie in dem Dirkebilde *Rochette* Choix de peint. de Pompei Tf. 23 (*Rodenwaldt* Komposition 53). Das genügt, um sich das Naturspiel der Sonnenflecke malerisch dargestellt zu denken; daß es in gleichem Maaße wie in unserer Malerei geschehen sei, ist deshalb aber noch nicht anzunehmen. Pompeianische Beispiele kunstvoller Beleuchtung Not. d. scavi 1900, 199 (Mem. d. Lincei VIII 1903, 1 f., *Sogliano*, vgl. *Rodenwaldt* Komposition 233 f.; zum Epigramm zuletzt *Mau* Röm. Mitt. XX 1905, 192, 380); Abb. 692 *Herrmann* Tf. 41, 144. Kentaurenmosaik *Springer-Wolters* 398, vgl. o. Hierher gehört auch die Abb. 700 Angabe des Plinius XXXVI 184 über das Taubenmosaik des Sosos: columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; die Kopien geben über diese Feinheit natürlich keine Auskunft. Vgl. *Julius Lange* D. menschl. Gestalt 80 ff., 99 (kampanische koloristische Modellierung in Licht und Schatten), 103, 1 (vereinzelte Andeutung der Nacht; vgl. *Wickhoff* Wiener Genesis 63, 76).

§ 687 Die literarische Überlieferung ist vortrefflich behandelt von dem Philologen, Kunstkenner und Maler *Bertrand* Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, Paris 1893. Die genannten aristotelischen Stellen: de audibil. p. 801 a 21 ff. (32 ff.), wo *B.* 163 f. (vgl. 179 f.) wohl mit Recht Luftperspektive erkennt wie bei Lukrez IV 353 ff.; bestimmend für diese Deutung des Vergleiches aus der Malerei ist der Gegensatz des im Sprachrohr zusammengehaltenen und des ohne dies aus der Ferne durch Zerstreuung abgeschwächten Klanges der Stimme: καθάπερ οὖν καὶ ἐπὶ τῆς γραφῆς ὅταν τὶς τοῖς χρώμασι τὸ μὲν ὅμοιον ποιήσῃ τῷ πόρρω, τὸ δὲ τῷ πλησίον. τὸ μὲν ἡμῖν ἀνακεχωρηκέναι δοκεῖ τῆς γραφῆς, τὸ δὲ προέχειν, ἀμφοτέρων αὐτῶν ὄντων ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας. Der Jahrb. XXV 1910, 22, 29 geäußerte Zweifel geht wohl zu weit. De color. III p. 793 b 12 ff. wird seines allgemeinen Interesses wegen hier übersetzt (vgl. *Bertrand* 145 ff., 155 ff.): „Von den Farben sehen wir keine genau wie sie ist, sondern alle sind mit anderen vermengt; und wenn sie selbst mit keiner anderen Farbe vermengt sind, so doch mit den Lichtstrahlen und den Schatten und daher erscheinen sie anders und nicht so wie sie sind. Deswegen scheint auch das, was man im Schatten sieht und im Licht und im Sonnenschein, in harter oder in weicher Beleuchtung und je nach der Neigung [zu den Lichtstrahlen] so oder so und nach den anderen Unterschieden immer wieder anders; ebenso durch die Strahlen des Feuerscheins, des Mondlichtes und der Fackeln, weil jedes von diesen Lichtern wieder eine andere Farbe hat. Ebenso entsteht durch die gegenseitige Mischung der Farben, wenn sie durcheinander geraten, andere Farbe. Wenn nämlich das auftreffende Licht von etwas gefärbt und rot oder grün wird und dann zurückgestrahlt auf irgendeine andere Farbe trifft, so mischt es sich wieder mit dieser und nimmt daher eine andere Farbmischung an. Dies geschieht in ununterbrochenem Übergang, und zwar unmerklich, bisweilen tritt jedoch in einer Mischung vieler Farben eine von den besonders starken sinnfällig in die Erscheinung. Deshalb erscheint auch das unter dem Wasser Befindliche eher wasserartig und die Spiegelbilder haben ähnliche Farben wie die Spiegel. Das dürfte auch für die Luft gelten. So sind also alle Farben aus dreien gemischt: dem Licht, dem Medium, durch das das Licht scheint, wie Wasser und Luft, und drittens der wirklichen Grundfarbe, von welcher das Licht zurückstrahlt. Wenn das Weiße und Durchsichtige sehr dünn ist, so scheint es luftfarben, in allem Dichten scheint dagegen einige Dunkelheit zu sein

wie im Wasser, Glas und dicker Luft. Da nämlich die Strahlen infolge der Dichte allenthalben versagen, können wir das innerhalb dieser Medien Befindliche nicht deutlich hindurchsehen. Die Luft hat aus der Nähe betrachtet keinerlei Farbe, denn infolge ihrer Dünne gewinnen die Strahlen die Herrschaft über sie und zerteilen sie, da sie dichter sind und hindurchscheinen. Sieht man die Luft aber in der Tiefe, so erscheint sie nahezu blau wegen ihrer Dünne. Wo nämlich das Licht fehlt, da drängt sich das Dunkel ein und läßt die Luft blau erscheinen. Wo sie aber verdichtet ist, da ist sie, wie auch das Wasser, vollständig weiß [d. h. durchsichtig]." — Eine feine Beobachtung verbirgt sich vielleicht auch bei Plinius XXXIII 163, der vom Indigo sagt: ratio in pictura ad incisuras, hoc est umbras dividendas ab lumine. Incisura ist offenbar das Gegenteil von harmoge, dem Übergange zweier Farben ineinander (XXXV 29); es handelt sich also gewiß um die Grenze zwischen scharfem Schlagschatten und vollem Licht. Ist dieses warm gelblich, so entsteht wirklich an der Schattengrenze eine komplementäre Blauwirkung, die man vor der Einführung des Indigo mit einem anderen Farbstoff wiedergegeben haben wird; denn die Malfarben sind nicht lichtstark genug, um diese optische Erscheinung von selbst zu bewirken. Die erforderliche Entwicklungsstufe der Koloristik zeigt schon das frühhellenistische Dionysosmosaik von Delos. — Xenokratische Urteile über Härte oder doch Strenge der Koloristik: Aristeides (der ältere) und Nikophanes hart, Antidotos und Athenion streng, herb (vgl. auch Aristolaos).

B. Richtungen und Meister

1: Die Malerei vor dem Auftreten des Apollodoros

Mikon, Polygnot und ihre Genossen, Blüte der Monumentalmalerei

Wie Phidias neben Perikles, so steht im Gedächtnis der Nachwelt Polygnotos, der Sohn und Schüler des Aglaophon von Thasos, neben Kimon als künstlerischer Eponym einer ganzen Epoche der attischen Kunst; Theophrast bezeichnet ihn sogar als den „Finder" der Malerei, d. h. den ersten Klassiker. Der rückschauende Blick der Folgezeit sah diese beiden großen Meister beherrschend über ihre Umgebung aufragen; in ihren Werken schien der Geist der Zeit künstlerisch verkörpert zu sein, ihr persönliches Genie schien der ganzen Kunst ihrer Zeit die Wesenszüge aufgeprägt zu haben. Inwieweit diese im Fernbild vereinfachte Anschauung richtig ist, können wir bei Phidias nur unvollkommen, bei Polygnot fast gar nicht nachprüfen; daß sie der Vielfältigkeit eines unvergleichlich reichen Kunstlebens nicht gerecht wird, ist selbstverständlich. Dennoch haben wir keinen Grund daran zu zweifeln, daß dies Urteil der Alten soweit zutrifft, wie solche Urteile überhaupt zutreffen können: Phidias und Polygnot werden die größten Künstler ihrer Zeit, d. h. ihrer persönlichen Blütezeiten gewesen sein. Diese scheinen dicht beieinander gelegen und sich wohl auch teilweise überschnitten zu haben; überdies soll Phidias auch Maler, Polygnot auch Bildhauer gewesen sein. Demgemäß bestand zwischen ihnen anscheinend auch eine innere Beziehung, als deren äußeren Ausdruck man es betrachten mag, daß der Gehilfe des Phidias, sein Bruder oder Neffe Panainos, ein Genosse des Polygnot war. § 688

Neben Phidias nennt die Überlieferung keinen zweiten attischen Bildhauer von ähnlichem Range; denn auch Alkamenes, der nicht nur als sein Schüler, sondern auch als sein Nebenbuhler bezeichnet wird, tritt neben ihm entschieden zurück. Anders liegen die Dinge bei Polygnot. Neben ihm wird Mikon, der Sohn des Phanomachos von Athen, auch er zugleich Maler und Bildhauer, oft und bisweilen mit gleichem Ruhme genannt; nur das Ethos, das geistige Kennzeichen der polygnotischen Malerei, wird bei ihm nicht erwähnt, ihm freilich auch nicht wie Zeuxis oder Pauson abgesprochen. Gerade das Ethos ist aber ein Hauptelement der klassischen Kunst, und wenn Aristoteles nur Polygnot als Vertreter des ethisch gerichteten hohen Stiles nennt, so wird darin ein Urteil liegen. Wie dies zu bewerten ist, ließe sich jedoch nur sagen, wenn wir das Altersverhältnis von Polygnot und Mikon kännten. War Mikon älter, so kann er der Bahnbrecher der frühklassischen Monumentalmalerei gewesen, in der Schätzung der Nachwelt aber durch den Ruhm der entwickelteren Kunst des Polygnot verdunkelt worden sein — wie im Fernbild

ein uns näher stehender Turm einen gleich großen, ja selbst einen größeren, der ferner steht, verdecken kann.

Dies Beispiel zeigt bereits, woran es unserer Kenntnis der Maler des älteren klassischen Stiles fehlt. Wir dürfen uns nicht darüber täuschen, daß ihre Persönlichkeiten uns im einzelnen nicht mehr — oder, sehr hoffnungsfreudig gesprochen, noch nicht greifbar sind. Wir sehen nur den Nachhall ihres Wirkens, in günstigen Fällen wohl auch einzelner Werke in der Vasenmalerei; wir besitzen großartige Schöpfungen der Plastik von gleichem Geist und verwandtem Stil; wir hören und erschließen aus der literarischen Überlieferung die wesentlichsten geistigen und formalen Züge und manche Einzelheiten ihrer Kunst, von dem gedanklichen und topographisch-kompositionellen Aufbau der delphischen Bilder des Polygnot bis zur Hauptgruppe des Kentaurenbildes im Theseion und zu Mikons Butes, von welchem nur der Helm und ein Auge hinter dem bewegten Gelände hervorsah. Allein die Grenzen der Persönlichkeiten, von welchen wir dies alles wissen, verschwimmen für uns durchaus; sie erscheinen uns als Vertreter ihrer Epochen, allenfalls auch bestimmter Richtungen, wir erkennen Teile ihrer Individualitäten, aber wir wissen nicht, wie diese sich zum ganzen und zu anderen, uns unbekannten Teilen verhalten, und wir haben vollends keine Ahnung von ihren Anfängen, ihrer Entwicklung, ihrem Verhältnis zu einander und zu anderen Meistern und Schulen der bildenden Kunst ihrer Zeit.

§ 689 Oben ist schon wiederholt mit aller Schärfe betont und gerade an dem Beispiel der frühklassischen Kunst und im besonderen Polygnots gezeigt worden, daß wir himmelweit davon entfernt sind, aus den spärlichen Trümmern unserer Überlieferung ähnliche Gebäude wie die neuere Kunstgeschichte errichten zu können (§§ 554 ff., 658 f.). Selbst von einem bescheidenen Vasenmaler wie Duris, von dem wir Dutzende signierter Originale von sehr verschiedenen Entwicklungsstufen besitzen, der in einem uns wohlbekannten Kreis einer festen und doch höchst individuenreichen Handwerksüberlieferung steht, läßt sich kein urkundlich sicheres individuelles Bild entwerfen; wie wollen wir es da wagen, die Individualitäten schöpferischer Großmeister auf Grund versprengter Nachrichten und unsicherer Nachklänge einzelner Werke näher zu bestimmen? Sie stehen wie ferne, von Wolken großenteils bedeckte Gebirge an unserem Horizont; wir sehen mächtige Ströme von ihnen ausgehen und können deren Lauf, soweit sie uns nahe kommen, in die Karte eintragen, die Gebirge selbst aber nur als ungefähre Massen ohne nähere Begrenzung und Gliederung, ja sogar ohne genaue Kenntnis der Entfernung.

Der neueren Forschung kann der Vorwurf nicht erspart werden, daß dem hellen Lichte sorgfältiger Einzelforschung, der wir viel wertvolle Erkenntnis verdanken, ein allzu dunkler Schatten mangelnder wissenschaftlicher Zucht entspricht. So ist das aus der Ehrfurcht entspringende Streben nach Erkenntnis vielfach zur Hybris geworden. Dies gilt auch im einzelnen. Mit Recht sagt *Hauser* von gewissen Herstellungsversuchen der delphischen Bilder, daß der Archäologe dabei in Gefahr gerate, das, was er im Schweiße seines Angesichts ausgeklügelt habe, als Tiefsinn eines großen Künstlers zu bewundern, und daß Polygnot aus der Retorte eines Gelehrten nur als Homunculus hervorgehen könne; als solchen aber wollen wir ihn nicht sehen. Deshalb sind alle über rein schematische Andeutungen hinausgehenden bildlichen Entwürfe, die nicht wie zu Goethes Zeiten einem lebendigen Klassizismus dienen, sondern wissenschaftlich möglichst stilgetreu sein wollen, ein Greuel für das künstlerische Gefühl; und sie sind auch für den kalten Verstand überflüssig, denn Ort, Haltung und Ansicht der einzelnen Gestalten sind viel zu oft unbekannt oder strittig, als daß es Zweck hätte, die Möglichkeiten durch Veranschaulichung bis ins einzelne zu erproben.

Dies wird hoffentlich um so weniger nochmals geschehen, als die von *Richard Schönes* künstlerischem Feingefühl längst erschlossene weitgehende Gruppenbildung und Überschneidung sich jetzt für Mikon und Polygnot sicher erweisen läßt; die Zahl der verschiedenen Möglichkeiten ist also kaum noch begrenzt. Solche ins einzelne gehende „Wiederherstellungen" ganzer Bilder führen eher von Polygnot und Mikon weg als zu ihnen hin. Es gibt keinen anderen Weg, als sich mit dem Geist und der Anschauung verwandter Werke von den olympischen Giebeln bis zu den Schälchen des Sotades zu erfüllen — die bedeutenden Vasenbilder haben dabei den Vorrang vor den lehrreichen, so die mächtigen Bilder des Pferdemeisters, der Orpheuskrater, die Eriphyleamphora vor

Abb. 489, 492, 498, 501—514, 523, 526—548, 554 f. Gr. Vm. Tf. 66 B

den Neuyorker Amazonenkrateren und dem Argonautenkrater —, Aischylos und Pindar zu lesen, und sich dann die delphischen Bilder in den Grundzügen, andere wenigstens grundsätzlich und in Einzelzügen klarzumachen. Dann mag es uns wohl, wie *Schöne* von höherer Warte als der des wissenschaftlichen Handwerks sagt, gelingen, von der Größe und Tiefe polygnotischer Kunst in stillen Stunden eine Ahnung in uns hervorzurufen.

Dies ist die Gesinnung, mit der wir es wagen, dem großen Ethographen zu nahen. Aber zunächst gilt es festzustellen, was wir wirklich wissen und schließen können. Wie wenig das ist, wird erst so recht klar, wenn wir uns fragen, was wir alles nicht wissen. Unsere Nachrichten sind oft rein zufällig und beiläufig, zeigen uns nur versprengte Brocken eines großen Ganzen, und die Glaubwürdigkeit vereinzelter Angaben entzieht sich oft der Prüfung. Zunächst die Lebenszeit der verschiedenen Meister. Sicher ist nur, daß ein bedeutender Teil ihrer Tätigkeit in das dritte Viertel des 5. Jahrh. fällt, höchst wahrscheinlich, daß Panainos noch zwanzig Jahre später mit Phidias und Kolotes in Olympia tätig war; aber dieser späte Ansatz des olympischen Zeus ist bekanntlich nicht eindeutig überliefert, sondern nur erschlossen, und wird daher noch heute von einzelnen Forschern bestritten. Da wir nun nicht wissen, ob die Tätigkeit des Panainos über etwa 460 heraufreicht, haben wir auch für ihn nur eine Zeitspanne von ungefähr fünfundzwanzig Jahren; er kann aber sehr wohl fünfzig und mehr Jahre lang gemalt haben. Seine Lehrzeit kann demnach ebensogut um 480 wie nach 460 gelegen haben. Was das für unsere Vorstellung von seiner Entwicklung bedeutet, bedarf keines Wortes. Wenn die dem Plinius vorliegende Chronik seine Blütezeit in die 83. Olympiade setzte, so ist das nur ein unsicherer Hinweis für einen mittleren Ansatz. Nicht besser steht es mit Mikon, noch schlechter mit Polygnot.

§ 690 Ihr Zeitansatz hängt von dem der von ihnen ausgemalten Bauten ab; von diesen kennen wir zweifellos nur eine kleine Auswahl besonders bedeutender oder zufällig erwähnter. Am ältesten von den zeitlich einigermaaßen festgelegten Athener Gebäuden ist das Theseion, wo Pausanias den Mikon beiläufig als den Maler des einen von drei Gemälden nennt. Das Heiligtum ist nach, und zwar doch wohl bald nach der Überführung der angeblichen Gebeine des Theseus aus Skyros nach Athen erbaut worden, also gegen oder um 470. Dem entspricht es, daß Mikon für den im Jahre 472 siegreichen Kallias die Olympionikenstatue schuf. Daß das Theseion sogleich mit Bildern geschmückt wurde, ist möglich, ja wahrscheinlich, aber nicht ganz sicher. Zur Vorsicht mahnt das Beispiel der Stoa Poikile am Markt. Sie hieß zunächst nach Kimons Schwager, der sie bauen ließ, die peisianakteische, später nach den Gemälden die bunte Halle. Wenn wir dieser bestimmten Angabe nicht ohne Grund den Glauben versagen wollen, lag also ein zur Einbürgerung des ersten Namens ausreichender Zwischenraum zwischen Erbauung und Bemalung. Für die Zeit der Bemalung gibt das eine Bild anscheinend einen Hinweis. Neben der Amazonenschlacht und der Iliupersis waren zwei geschichtliche Schlachten dargestellt: die Schlacht bei Marathon und die fast verschollene bei Oinoe. Diese hat höchst wahrscheinlich 456 oder kurz vorher stattgefunden und das Bild ist vermutlich kein späterer Zusatz, sondern das ursprüngliche Gegenstück zu der dann gegenüber auf der anderen Seitenwand, nicht neben den mythologischen Bildern auf der Rückwand der anscheinend hufeisenförmigen Halle befindlichen Schlacht von Marathon. Allein dies läßt sich nicht zwingend erweisen; man kann nur sagen, daß die unbedeutende Schlacht von Oinoe schwerlich erst lange, nachdem sie geschlagen war, dargestellt worden ist. Da dies Bild auf einer Seitenwand saß, war es gewiß nicht älter als die anderen, diese waren also nicht jünger als die fünfziger Jahre. Daß sie auch nicht älter waren, läßt sich nur wahrscheinlich machen, nicht erweisen; es ist nicht einmal sicher, daß sie alle gleichzeitig oder doch in einem Zuge gemalt worden sind. Wir dürfen nicht vergessen, daß das Wahrscheinliche nicht immer das Richtige ist. Mit diesem Vorbehalte kann man gleichzeitige Entstehung der vier Bilder annehmen.

Die Namen der Maler dreier Bilder erfahren wir nur ganz beiläufig: von Polygnot war die Iliupersis, von Mikon die Amazonenschlacht, von Panainos die Schlacht bei Marathon. Dies letztere sagen Pausanias und Plinius, es war also die kunstgeschichtliche Überlieferung. Wenn Arrian auch dies Bild dem Mikon zuschreibt und gar Aelian schwankt, ob es — und zwar natürlich das ganze Bild, nicht nur die Gestalten, die er nennt — von Mikon oder Polygnot war, so zeigt das nur, daß die berühmteren Namen nach dem Gesetze der Massenanziehung wirkten. Bedenklicher scheint, daß schon der Redner Lykurgos im 4. Jahrh. den Mikon nennt, und man hat deshalb das Bild auf beide Meister verteilt; aber auch hier ist die gleiche Erklärung möglich, zumal wenn die Signatur fehlte oder beschädigt war. Immerhin liegt auch hier wieder eine Unsicherheit vor und von der Schlacht von Oinoe kennen wir überhaupt keinen Meisternamen. Will man die Betonung der Tätigkeit des Polygnot in der Poikile nicht seinem besonderen Ruhm, der ihn als führenden Meister erscheinen ließ, und der auffälligen Tatsache zuschreiben, daß er als vornehmer Mann umsonst malte und dafür das Ehrenbürgerrecht erhielt, so mag man vermuten, daß auch dies Bild von ihm stammte.

§ 691 Somit wäre für Mikon eine Tätigkeit gegen 470 und mit großer Wahrscheinlichkeit auch gegen 450, für Polygnot vorläufig nur letzteres erschlossen. Daß auch das ältere Datum für ihn gelte, vermutet man auf Grund einer bestechenden Konjektur. In den Lexika wird aus den Schriften von Artemon und Juba über Malerei berichtet, er habe auch im Thesauros und im Anakeion gemalt. Dieses bezeugt auch Pausanias: er nennt im Anakeion die Hochzeit der Leukippiden von Polygnot neben dem Argonautenbilde des Mikon. Da wir nun von dem Thesauros sonst nichts hören, hat man darin eine Verschreibung für ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ vermutet, läßt also auch im Theseion beide Meister nebeneinander malen und weist dem Polygnot mindestens den Kentaurenkampf, bisweilen auch den Amazonenkampf zu. Andere geben diesen oder auch beide Bilder lieber dem Mikon. Allein Pausanias nennt Mikon nur beiläufig als Maler der Meerfahrt des Theseus; die anderen Bilder brauchen weder von ihm noch von Polygnot zu sein und der Ansatz des Polygnot in diese Frühzeit wäre zu wichtig, als daß er auf einer noch so hübschen Vermutung aufgebaut werden dürfte.

Er könnte eher umgekehrt die Vermutung stützen, wenn er sich anderweitig begründen ließe. Die Platäer bauten aus der Perserbeute, und zwar wahrscheinlich nicht der von Marathon, wie Pausanias sagt, sondern der von Platää, wie der glaubwürdigere Plutarch berichtet, einen Tempel der Athena Areia mit einem sehr großen Kultbilde von Phidias und Gemälden im Pronaos: Freiermord von Polygnot und Sieben gegen Theben von Onasias. Dies scheint nun wirklich in die siebziger Jahre zu führen; allein zwingend ist dieser Ansatz nicht. Der Tempel muß des Kultbildes wegen groß gewesen sein und wir wissen, wie oft selbst an kleineren griechischen Tempeln lange gebaut oder ein beschlossener Bau erst später ausgeführt wurde; vor allem aber genügt die Angabe des Plutarch nicht, um späteren Ursprung der Bilder auszuschließen. So ergibt auch dies Zeugnis nicht einmal eine ähnlich hohe Wahrscheinlichkeit wie bei den Ansätzen der Poikile und der Lesche, sondern wieder nur eine unsichere Möglichkeit.

Es ließe sich stützen, wenn die Zuweisung der metrischen Signatur der delphischen Iliupersis des Polygnot an Simonides mehr Gewähr hätte als andere alte Zuweisungen an diesen Dichter; dies ist jedoch nach philologischer Meinung nicht der Fall und das Epigramm ist uns auch ohne Dichternamen überliefert. Das Todesjahr des Simonides, 469, gibt also keinen verläßlichen terminus ante quem; dies um so weniger, als ernstliche Gründe für einen Ansatz der Bilder in der delphischen Lesche der Knidier in das gleiche Jahrzehnt wie die Poikile sprechen. In dem Unterweltsbild erschien an hervorragender Stelle in enger Verbindung mit Jaseus Phokos. Daß dies nicht der Eponym der Phoker mit einem anderen einheimischen oder allenfalls knidischen Heros gewesen sei, sondern ein thessalischer Robbengott mit einem Heildämon, die weder in Delphi noch in der Nekyia am Platze sind, ist um so unwahrscheinlicher, als auch die Phoker Schedios und Epeios hervorgehoben waren. Dies geht doch wohl über das in Delphi Selbstverständliche hinaus, weist also auf die Zeit der phokischen Vorherrschaft in Delphi, 458—447. Dem scheint auch das im Unterweltsbild auffällige Zurücktreten der Thebanerinnen, mit deren Vaterstadt die Phoker damals schwer verfeindet waren, zu entsprechen: von den vier bei Homer genannten war nur die unselige Megara dargestellt. Endlich spricht die typologisch auffällige Trennung des Akamas von der Aithragruppe dafür, daß die athenische Iliupersis in der delphischen nachwirkte; denn in dem Athener Bilde war der Maler eher veranlaßt, den Sohn des Theseus durch die Teilnahme an dem Fürstengericht auszuzeichnen. Das alles bedeutet doch mehr als der Name des Simonides und macht den späten Ansatz wahrscheinlich.

Es bleibt die Frage, ob der Thesauros unmöglich, die Änderung in Theseion also unvermeidlich ist. Dies läßt sich nicht behaupten; wir geraten vielmehr vollends ins Ungewisse. Die Frage ist mit der nach dem Opisthodom, in welchem die Staatsgelder verwaltet wurden, verknüpft. Diese ist schwer umstritten; die einen suchen ihn in einem alten Tempel, was für den Zeitansatz nichts ausgäbe, die anderen im Parthenon. Daß wir von diesen Bildern sonst nichts hören, wäre im ersteren Fall am wenigsten bedenklich; sie könnten bei dem Brande des alten Tempels im Jahre 406 zugrunde gegangen oder bei der Niederlegung eines anderen alten Baus zerstört oder auch, falls sie wie die Bilder in der Poikile auf Holz gemalt und von mäßiger Größe waren, in die Pinakothek versetzt worden sein. Dort hat Pausanias polygnotische Bilder anscheinend nicht nur erwähnt, sondern wirklich gesehen und man kann sogar fragen, ob der Thesauros nicht einfach die nur von uns so genannte Pinakothek ist. Auffälliger wäre das Schweigen, falls die Bilder sich im Opisthodom des Parthenon wie andere im Pronaos jenes platäischen Tempels befanden, verständlicher, wenn sie im eigentlichen Parthenon, dem großen Hinterraum des Tempels, mehr verborgen als ausgestellt waren; nennt Pausanias und sogar *Judeich* in seiner Topographie von Athen doch auch die 92 Metopen nicht, während er die viel verborgeneren des olympischen Zeustempels aufzählt. Auch von dort könnten die Bilder aus irgendeinem Grund entfernt worden sein. Waren sie für den Parthenon gemalt, so kämen wir mindestens bis in die vierziger Jahre herab, also ein Menschenalter tiefer als mit dem Theseion. Unter diesen Umständen muß man auf die chronologische Verwertung der Nachricht ganz verzichten. Anakeion und Thespiae, wo nicht einmal das Bauwerk und das oder die Bilder von Plinius näher bezeichnet werden, ergeben vollends nichts.

§ 692 Wir bleiben also für Polygnot, sofern wir einigermaaßen sicher gehen wollen, auf die fünfziger Jahre beschränkt und haben keine Ahnung, wie alt er damals war und wie lange er gelebt hat. Auch die naheliegende Annahme, daß er nach der Einnahme seiner Heimat Thasos durch Kimon im Jahre 463 nach Athen kam, ist unerweislich. Ebensowenig wissen wir, ob er jung, womöglich als Knabe mit seinem Vater, oder bereits als reifer Mann

nach Athen kam. Demnach ist es ebenso möglich, daß seine Anfänge noch vollkommen im Archaismus wie daß sie im reifen frühklassischen Stile lagen, daß er schon um die Mitte des Jahrhunderts starb, wie daß er noch die großen Neuerungen des Apollodoros, ja selbst des Zeuxis erlebte. Mikon rückt durch die olympische Statue und durch das Theseion entsprechend höher; seine Anfänge können im Beginn des frühklassischen Stiles, aber auch schon um 600 gelegen haben, sein Ende kann ebensogut um 450 wie in die zwanziger Jahre fallen; er kann sehr wohl älter, aber auch jünger als Polygnot gewesen sein. Bedenken wir die gewaltigen Stilwandlungen bei bescheidnen Handwerkern wie Epiktet und Duris oder in der Werkstatt des Euphronios, so sehen wir, wie unendlich wenig wir von Polygnot und Mikon wissen. Ihre Blüte scheint ins zweite Viertel des 5. Jahrh. zu fallen oder damals doch begonnen zu haben, Mikon war vielleicht älter, Polygnot bedeutender; mehr können wir nicht sagen, und dabei fragt sich auch noch, inwieweit der äußerliche Höhepunkt der Laufbahn zugleich die künstlerische Blüte bedeutete. Nur im frühklassischen Stile wird uns einiges von der Kunst der beiden großen Meister und ihres Kreises durch die Übereinstimmung der Vasenbilder mit den literarischen Angaben greifbar; vorher und nachher kennen wir nur die Umgebung, in der sie standen, ohne auch nur die oberen und unteren Grenzen bestimmen zu können.

Es ist daher widersinnig, von einem „Nachleben der polygnotischen Malerei im späteren 5. Jahrh." zu sprechen, weil damals der jüngere Aglaophon, wahrscheinlich der Sohn von Polygnots Bruder Aristophon, in Athen tätig war. Seine Bilder — es sind nur Tafelbilder bezeugt — standen selbstverständlich auf der gleichen, durch Apollodoros bestimmten Stilstufe wie die seiner Zeitgenossen und hatten mit der frühklassischen Monumentalmalerei nichts mehr gemein. Haben dagegen die Altmeister oder einer von ihnen den Beginn der neuen Malerei noch erlebt, so werden sie sie schwerlich noch mitgemacht, sondern zu den Tadlern des Apollodoros gehört haben. Wie sich Panainos, dessen Schrankenbilder am Thron des olympischen Zeus wahrscheinlich gerade an der Schwelle der neuen Zeit entstanden, dazu gestellt haben mag, ist ganz ungewiß. Von den Tafelbildern des Aristophon haben wir mangels jeden zeitlichen Anhaltes gar keine Vorstellung; denn ob dies oder jenes ausdrucksvolle Vasenbild mit seinem leidenden Philoktet zusammenhängt, läßt sich nicht sagen. Frühklassisch ist das Bild des vor Schmerz Rasenden im Kreise der Helden, perikleisch die ergreifende Einzelgestalt des einsam Duldenden; spätere Gemmen, Münzen und Reliefs zeigen weitere Typen. Genannt wird ferner ein vom Eber verwundeter Ankaios mit seiner Mutter Astypale und ein Bild des Odysseus mit Credulitas (Peitho?) und Dolus (Dolos, Apate?) in Troja, also höchst wahrscheinlich in der Verkleidung als Bettler; darauf führt auch die Nennung von Helena, Deiphobos und Priamos. Dies werden alle Gestalten des Bildes gewesen sein, denn der Ausdruck numerosa tabula bedingt nur einen bei diesem Vorwurfe leicht denkbaren Reichtum an künstlerisch verschiedenartigen Motiven (Rhythmen).

Abb. 490

Der ältere Aglaophon braucht nur zwanzig Jahre älter als Polygnot gewesen zu sein, war also womöglich ein Altersgenosse des Mikon. Mindestens seine Anfänge, vielleicht ein großer Teil seiner Laufbahn lag jedenfalls im Archaismus. Wenn er und Polygnot von Quintilian nebeneinander als Vertreter einer altertümlich einfachen Farbengebung bezeichnet werden, so ist dies vermutlich auf Werke frühklassischen Stiles zu beziehen. Genannt wird kein einziges, doch soll er die Nike zuerst geflügelt gebildet haben. Dies ist wohl so aufzufassen, daß die älteste fliegende Nike in der Malerei, die man kannte, von ihm war. Wirklich erscheint Nike erst auf Vasen des späteren strengen rotfigurigen Stiles fliegend, und zwar zunächst noch etwas unbeholfen in halber Vorderansicht; sie erinnert dabei bisweilen an einen taumelnden Papierballon. Erst im frühklassischen Stil erscheint die überzeugende Lösung des Schwebens in reiner Seitenansicht.

§ 693

Von anderen Meistern, die unter den etwas unbestimmten Begriff des „polygnotischen Kreises" fielen, hören wir wenig. Phidias darf man schwerlich im eigentlichen Sinne dazu rechnen; wenigstens kennen wir von ihm keine andere Malerei als auf der Innenseite eines Schildes, was vielleicht auf die Gigantomachie im Schilde der Athena Parthenos zu beziehen ist. Dies wäre dann das rein malerische Gegenstück zu dem auf der Außenseite in Relief dargestellten, „polygnotisch" komponierten Amazonenkampf; doch kann die Darstellung auch in Relief oder in Metallintarsie ausgeführt gewesen sein. Bei der ehernen

Athena Promachos hatte Phidias die Reliefs am Schilde nicht selbst gemacht, sondern von dem Toreuten Mys nach Zeichnungen des Parrhasios ausführen lassen (Kentauromachie u. a.); bei der Athena des Kolotes in Elis malte Panainos den Schild aus. Wir sehen hier die verschiedenen Epochen oder vielmehr ihre Vertreter einander zeitlich überkreuzen: die Anfänge des Parrhasios, dessen Bedeutung in der Weiterbildung der malerischen Errungenschaften des Apollodoros und in der das Pathos des 4. Jahrh. vorbereitenden psychologischen Richtung im späteren 5. Jahrh. liegt, reichen bis gegen die Mitte des Jahrhunderts hinauf, Polygnots Genosse Panainos reicht bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts hinab.

Die Parthenonskulpturen stehen mitten zwischen dem frühklassischen und dem mit Apollodoros einsetzenden malerischen Stil. Sie verraten die Berührung mit der Malerei nicht nur im Schilde der Parthenos, sondern auch in der Komposition der Giebelgruppen; denn das Auftauchen des Helios und das Versinken der Selene sind entschieden unplastisch ausgedrückt. Das Giebelgeison vertritt hier das die Gestalten überschneidende Gelände. Der schöne, von Phidias auch bei den Basisreliefs der Parthenos und des Zeus verwendete Gedanke der kosmischen Umrahmung eines bedeutenden Vorganges ist erst in dieser malerischen Form ganz wirksam und stammte gewiß von einem der großen Maler; nach unserer Kenntnis von ihrer geistigen Art hat Polygnot den meisten Anspruch darauf. Ein rein landschaftliches, d. h. natürlich anthropomorphes Bild des Sonnenaufganges aus dieser Zeit haben wir in dem Krater Blacas kennengelernt. Auch auf dem Neapler Gigantomachiekrater umrahmen die Himmelslichter den Gigantenkampf. Es liegt angesichts der eigentümlich ornamentalen Andeutung des Himmelsbogens in diesem Bilde nahe, das Vorbild dieser in mehrfacher Brechung überlieferten bedeutenden Komposition im Schilde der Athena Parthenos zu suchen — dies um so mehr, als die Verwandtschaft mit der Amazonenschlacht der Außenseite auffällt. Der zeitliche Abstand wäre kein Hindernis, erhöht aber die Unsicherheit; es kann sich ein späteres Gemälde dazwischenschieben oder doch hineinspielen. Immerhin ist das ausdrucksvolle Himmelstürmen der Giganten für Phidias zu erschließen; es fragt sich nur, ob sein Schild, der diesen Kompositionsgedanken nahe legte, an der Spitze dieser ganzen Typik stand. Damit ist das eigentlich Malerische der Parthenonskulpturen im wesentlichen erschöpft, die Beziehungen zur Malerei reichen jedoch erheblich weiter; so spürt man in der freien Körperlichkeit der Giebelgestalten, die sich ohne jeden Flächenzwang und ohne uns den Marmorblock fühlen zu lassen, im Raume bewegen, bereits das Empfinden, das in der räumlichen Malerei des Apollodoros gipfelte. Wir beschränken uns auf diesen Hinweis, denn hier geht uns nur das Grundsätzliche, nicht die vielfache Berührung der beiden Künste im einzelnen an.

Gr.Vm.Tf.126, II Abb. 72 ff. Abb. 584 f. (587)

§ 694 Malernamen von ähnlichem Range wie die Hauptmeister sind uns aus der Zeit vor Apollodoros nicht überliefert; denn ob Agatharchos von Samos in seiner Jugend ein Bahnbrecher der perspektivischen Zeichnung war, ist, wie wir sehen werden, äußerst fraglich. Manche von den beim Archaismus besprochenen Malern mögen noch in kimonischer Zeit gemalt haben, einzelne, wie Sillax von Rhegion, noch später; Euenor von Ephesos, der Vater und Lehrer des Parrhasios, reicht gewiß, der als Lehrer des Zeuxis genannte Neseus von Thasos vielleicht ebenfalls in diese Zeit hinauf. Dies ist auch bei Timagoras von Chalkis, der den Panainos im Wettkampf besiegte, möglich. Von allen dreien wissen wir nichts Näheres; von Onasias kennen wir wenigstens das Bild, das er als Gegenstück des polygnotischen Freiermordes doch wohl gleichzeitig im Pronaos des Athenatempels von Platää malte: den Zug der Sieben gegen Theben. Für die Art der Darstellung gibt nur eine beiläufige Bemerkung des Pausanias einen schwachen Hinweis: Euryganeia erschien tief betrübt über den Bruderkampf ihrer Söhne, ein entschieden ethischer Zug.

Nur Allgemeines hören wir von Dionysios von Kolophon. Nach Aelian ahmte er den Polygnot weitgehend nach, im Formalen so gut wie im Ausdruck von Ethos und Pathos, aber die Größe, die Polygnots Werken eigen war, fehlte den seinen. Es ist zweifellos, daß Aelian hier die innere Größe, nicht etwa den Maaßstab der Gestalten meint; wir kommen bei Polygnot darauf zurück. Dagegen fragt es sich, ob rein künstlerische Größe oder nur Größe der Vorwürfe gemeint ist, und ob man Aelians Bemerkung über Ethos und Pathos auf die Goldwage legen darf. Denn Aristoteles reiht ihn in der Poetik in die bekannte

Stufenfolge ein: er habe die Menschen gemacht wie sie (gewöhnlich) seien — also, muß man leider sagen, ohne ethische Größe —, Polygnot habe sie besser, Pauson schlechter gemacht. Diese beiden werden einander in der Politik nochmals gegenübergestellt: die Jugend wird auf das Ethos, die Seelengröße, bei Polygnot hingewiesen, vor Pauson gewarnt. Demnach war das Ethos bei Dionysios wohl höchstens ähnlich äußerlich erfaßt wie in so vielen Vasenbildern. Mit dem Pathos stand es wohl nicht besser: nach Plutarch hatten seine Werke bei Kraft und Spannung etwas Gewaltsames und Gequältes. Wo der sehr häufige Name ohne das Ethnikon erscheint, kann auch ein Namensvetter gemeint sein. So bezieht sich die Bezeichnung als „Menschenmaler", die in unseren Zusammenhang gut passen würde, nach der Verbindung, in der sie bei Plinius steht, wahrscheinlich auf einen Bildnismaler der varronischen Zeit. Eher verwendbar ist die Bemerkung des Fronto, der ihm illustria abspricht: das weist darauf, daß seinen Vorwürfen die Größe fehlte — nach allem, was wir hören, aber wohl nicht nur diesen allein. Auf Wandmalerei weist ein dem Simonides zugeschriebenes Epigramm, das mit einer sich aufdrängenden leichten Verbesserung des Textes besagt, er habe in einem Raume das linke, Kimon das rechte Bild gemalt. Den Namen Kimon in den selteneren des Mikon zu ändern, liegt nahe, ist aber hier nicht wie bei Arrian, der von dem Amazonenbild in der Poikile spricht, unbedingt nötig und daher unsicher. Dionysios kann als junger Mann sehr wohl noch gleichzeitig mit dem gealterten Bahnbrecher des reifen Archaismus gemalt haben, und die beiden Bilder brauchen nicht einmal gleichzeitig gewesen zu sein.

§ 695

Wir wenden uns wieder den Hauptmeistern zu und suchen ihnen etwas näher zu kommen. Daß wir mehr von ihnen wissen als was sich aus unserer allgemeinen Kenntnis des Stiles der kimonischen Zeit von selbst ergibt, verdanken wir der glücklichen Verbindung von literarischen Angaben und Vasenfunden der neueren Zeit. So banausisch und jeden Kunstsinnes bar die Beschreibung ist, die Pausanias von den delphischen Bildern des Polygnot gibt, durch ihre Ausführlichkeit gibt sie doch wichtige Aufschlüsse über Kompositionsweise, Motive, Koloristik, ja selbst über die geistige Art des Meisters, und andere Nachrichten ergänzen sie. Bruch auf Bruch mit diesem Stück der Überlieferung paßt nun jene merkwürdige Gruppe frühklassischer Vasenbilder, deren Maler wir als Stürmer und Dränger bezeichnet haben. Wir haben gesehen, wie das Streben, es der neuen Monumentalmalerei nach Kräften gleich zu tun, sie vielfach über die Grenzen ihres Handwerks hinausführte, wie diese Erscheinung nur durch die Annahme der Nachahmung erklärt werden könnte, auch wenn die literarischen Angaben uns die großen Vorbilder nicht kennen lehrten. Daß von eigentlichem Nachzeichnen nicht die Rede sein kann, haben wir freilich auch gesehen; es handelt sich nur um eine mehr oder minder freie Übertragung der neuen Errungenschaften in die Vasenmalerei und je nach ihrer Begabung und sonstigen Eigenart spiegeln die Maler ihre Vorbilder verschieden wieder.

Abb. 492, 501 bis 508 (509)

Im einzelnen hat es der Zufall so gefügt, daß die ausführlichsten literarischen Angaben Polygnot, die weitestgehenden Nachklänge Mikon und den unbekannten Meister des Kentaurenkampfes im Theseion betreffen. War der Amazonenkampf dort auch von Mikon, so wäre zu sagen, daß er die Amazonentypik der frühklassischen Vasenmalerei durchaus beherrschte. Andere Amazonenbilder kann es zwar noch gegeben haben, doch traten sie gewiß hinter dem allbekannten, auch von Aristophanes in drastischem Zusammenhang erwähnten Bilde des Mikon am Markt und dem in dem volkstümlichen Theseion zurück. Die Nachklänge dieser beiden Werke zu scheiden hat man zwar versucht, doch ist dabei keine Sicherheit zu erreichen. Nicht einmal von den stilstrengsten Gefäßen, darunter den Neuyorker Krateren und dem stark räumlichen Bologneser Krater, läßt sich zwingend beweisen, daß sie auch tatsächlich älter sind als die Stoa Poikile, und die freieren, so der Dinos Forman und sein Gefolge, können auch ein älteres Vorbild in die jüngere Formensprache übersetzen; dazu kommt das Eigenleben der bildlichen Typik in der Vasenmalerei selbst. Es ist bezeichnend, daß auch die zuversichtlichsten Forscher um die Annahme gewisser Übereinstimmungen in beiden Bildern, die ja ganz wohl möglich sind, nicht herumkommen. Das Nebeneinander von Amazonen- und Kentaurenbildern von auffällig großmeisterlichem Stil auf einem Krater ist auch höchstens ein Hinweis, aber kein Beweis für die Vorbildlichkeit des Theseions. Dagegen ist die Übereinstimmung der Scherben eines anderen Kentaurenbildes mit Pausanias schwerlich zufällig: in dem Theseionbilde hatte nur Theseus bereits einen Kentauren erlegt, und auf der Scherbe kämpft der durch den Hammer gekennzeichnete Held, zu dessen Füßen ein Kentaur liegt, gegen einen zweiten.

Abb. 504—508 (509)
Gr. Vm. Tf. 58
Abb. 508 a
Abb. 506
Gr. Vm. Tf. 116 f.
Gr. Vm. II 247

Daß nun aber nur dies und kein anderes Gemälde hinter der Kentaurentypik der frühklassischen Vasenmalerei stehe, läßt sich wieder nicht beweisen; wir finden vielmehr auffällige Übereinstimmungen auch zwischen den Vasenbildern und dem Westgiebel des olympischen Zeustempels, den man ohne

zureichenden Grund ebenfalls dem Mikon zugewiesen hat. Dies zeigt uns den weiteren Zusammenhang einer bildlichen Typik, in welcher die große Malerei und die Plastik nur eine vornehmere, aber keine grundsätzlich andere Stellung als die Vasenmalerei einnehmen. Nur wenn wir ein großes Werk selbst besitzen wie den Giebel oder doch aus einer so genauen Beschreibung kennen wie die delphischen Bilder des Polygnot, vermögen wir individuelle Grenzen zu ziehen. So gelangen wir denn auch zu keiner klaren Vorstellung von dem Kentaurenbild im Theseion. Die genannte Scherbe zeigt Bodenlinien mit mäßigem Unterschiede der Fußhöhen wie auf den Neuyorker Amazonenkrateren, der Kentaurenfries des einen von diesen und andere Bilder keine solchen. Nun könnte man sagen: in Saal und Hof des Palastes, wo die Klinen der Lapithen und die am Boden liegenden Matratzen der Kentauren waren, fehlten sie, vor dem Tore, wohin sich der Kampf mit den Frauen- und Knabenräubern ausdehnte, war das Gelände dagegen leicht bewegt. Um daraus ein Bild zu gewinnen, müßte man aber auf eine Komposition wie in den delphischen Bildern und auf dem Argonautenkrater mit ihrer mehrfachen Staffelung der Gestalten in der Höhenrichtung verzichten und würde einen ziemlich langen Fries erhalten. Abb. 492

Soll man nun gar weitergehen und sagen, von dem einen Theseionbilde sei der dekorativen Gleichmäßigkeit wegen auf das andere zu schließen und es liege hier der Anfang zu der erst später voll entwickelten pseudoräumlichen Kompositionsweise vor? Auf dem Amazonenbilde sei nach Ausweis der Neuyorker Kratere auch nur das Gelände unter teilweiser Verdeckung der Gestalten (fast wie bei Mikons Butes) bis oben hochgeführt gewesen, dagegen habe noch keine erhebliche Höhenstaffelung der Gestalten wie auf dem Bologneser Amazonenkrater vorgelegen? Dafür könnte man auch die Typik des Theseus auf dem Meeresgrund in der Vasenmalerei anführen: sie hielt sich noch lange in den alten Formen der Einführung des Herakles in den Olymp und erst fünfzig Jahre später erscheint ein aus verschiedenen Typen zusammengeflicktes Bild in der inzwischen dekorativ erstarrten „polygnotischen" Kompositionsweise, das man schwerlich mit Recht in Beziehung zu Mikon gesetzt hat. Die stilältesten Beispiele stark entwickelter Höhenstaffelung, der Argonautenkrater, der der Theseusscherbe in der Zeichnung sehr nahe steht, und der Bologneser Krater, brauchen nicht älter als etwa 460 zu sein, sind also kein Hindernis. Abb. 590

§ 696 Eine solche Beweisführung wäre eine Täuschung; man kann derartiges vermuten, aber nicht beweisen. Von dem Kentaurenbilde bleibt uns der Eindruck eines reichgegliederten Kampfes, bei dem das Hausgerät mannigfache Schutz- und Trutzwaffen lieferte, prachtvoller formaler und ethisch vertiefter Motive wie auf dem Florentiner Krater, bedeutender Neuerungen in Formgebung, Schattierung, Perspektive — aber inwieweit dies alles in eben diesem Bilde vereint war, können wir auch dann nicht bestimmt sagen, wenn uns das gleiche Motiv mehrfach überliefert ist. Daß es auch ganz andere Kentaurenbilder von starkem malerischem und geistigem Gehalte gab, zeigt der Psykter von Villa Giulia auch dann, wenn er kein bestimmtes Gemälde nachahmt, sondern nur ein keramischer Ausläufer der älteren Typik ist. Etwas anders, aber nicht besser, steht es mit den Amazonenbildern. Sie sind unschätzbar für unsere Kenntnis des Grundsätzlichen bis herab zu den Härten in der Zeichnung (zumal bei den häufigen starken Verkürzungen), Härten, die selbst in der großen Kunst, und zwar auch in der verkürzungsfreien Plastik, nach Ausweis des olympischen Zeustempels noch um 460 keineswegs überwunden waren; aber im einzelnen lassen sie uns doch höchstens die Grundzüge einiger bedeutender Gruppen, deren Verteilung auf Theseion und Stoa unsicher bleibt, erkennen. Abb. 489 Gr. Vm. Tf. 15 Abb. 491

Wo die Grenzen der Verwendbarkeit der Vasenbilder selbst für die allgemeinsten Fragen liegen, lehrt der Vergleich der Kompositionsweise des Argonautenkraters und der verschiedenen großen Amazonenbilder. Jener zeigt eine viel weitergehende Höhenstaffelung als diese — nur der kleingestaltige Bologneser Krater geht darin über ihn hinaus — läßt dafür aber jede größere Gruppenbildung und Überschneidung seiner rhythmisch auf dem dunklen Grunde verteilten Gestalten vermissen. Dieser rein keramisch-dekorative Zug hat *Robert* irregeführt, so daß seine Wiederherstellungen der delphischen Gemälde ein vollkommen falsches Bild geben. *Schöne* hat dies gleich empfunden, *Hauser* an den Neuyorker Krateren nachgewiesen. Schon der schwarzfigurige Stil war darin weiter, d. h. der großen Malerei näher gewesen, weil er verschiedenfarbige Flächen gegeneinander absetzen konnte; die altkorinthischen Maler gingen bereits bis zu mehrfacher Schichtung und kannten andrerseits auch schon ein sehr freies Verhältnis kleiner Gestalten zu dem in der Fläche dargestellten Raum. Die allgemein primitive Höhenstaffelung findet sich bereits in den Bildern des geometrischen Stiles nicht nur im Zusammenhange schematischer Darstellungen oder in ornamentaler Raumfüllung, sondern auch in freier Verteilung der Gestalten in bewegten Szenen. Nehmen wir dazu die reifarchaischen etruskischen Grabbilder, einerseits die merkwürdig lockere Gruppenkomposition im Athletenfriese des Stackel- Gr. Vm. Tf. 121 Abb. 176—179, 186 f.

bergschen Grabes, andrerseits die landschaftliche Weiträumigkeit der Bilder von Jagd und Fischfang, endlich das von Mandrokles geweihte Bild des Überganges der Perser des Darius über die Schiffbrücke des Hellespont, hinter dem die assyrischen Reliefbilder stehen, so gewinnen wir damit leicht die geschichtliche Tiefe für die im Überblick bereits näher geschilderte pseudoräumliche Komposition der frühklassischen Malerei.

§ 697

Abb. 501 Gr. Vm. Tf. 6

Abb. 418

Abb. 504 ff.

Die Amazonenvasen, alte und neue, zeigen auch vielfach den Versuch, die in rotfiguriger Technik drohende Unklarheit der Umrisse bei Überschneidungen durch Annäherung ihrer Ausdrucksmittel an die der Malerei zu vermeiden. Bunte Farben sind dabei zwar nur ausnahmsweise verwendet worden, so auf der großen Münchner Schale des Pferdemeisters, der trotzdem doch noch die Hauptumrisse sorgfältig durch schmale Streifen schwarzen Grundes getrennt hat. Häufig ist dagegen das schon dem strengen rotfigurigen Stil wohlbekannte, auf der Sosiasschale in besonders feiner Abstufung verwendete Hilfsmittel der Schwarzweißkunst, die Flächen durch Tönung und Musterung von verschiedenem Helligkeitswerte voneinander abzusetzen. Schilde und Gewandmuster bieten die größten Flächen dieser Art. Gelegentlich ist auch ein Panzer ganz malerisch mit verdünntem Firnis angelegt, die Wirkung schimmernden Erzes aber durch die harte Ritzung der Muskelzeichnung gestört. Hier erhebt sich sogar die Frage, ob die schon den Meistern des schwarzfigurigen Stiles vertraute *malerische Wirkung* des ungleichmäßig verdünnten und besonders des mit dem ausgestrichenen Pinsel aufgetragenen Firnisses bei Haar, Wasser, Feuer, Holzmaserung und manchem anderen nicht gar über das hinausgeht, was in dem großen Maaßstabe farbiger Gemälde in der Zeit vor Apollodoros vorkam; die Antaiosgruppe des Euphronios ist freilich fast schon ein großes Bild. In der Vasenmalerei stehen solche Züge vereinzelt innerhalb einer höchst unmalerischen Technik, und wenn Brygos einen verschieden abgestuften Goldschimmer über ein ganzes Bild legt, so verfolgt er damit doch mehr dekorative als malerische Absichten und setzt harte plastische Vergoldungen ruhig daneben. Daß ähnliches bis zu einem gewissen Grad auch in der großen Malerei möglich ist, zeigt uns die neuere Kunst bis ins 15. Jahrh. hinein. Inwieweit es auch in der frühklassischen Malerei so war, ja ob sie überhaupt plastische Vergoldungen kannte, fragt sich. Möglich ist es jedenfalls und ein doppelter Hinweis macht es sogar ziemlich wahrscheinlich. Plastischer Goldschmuck findet sich nämlich nicht nur neben der ungewöhnlichen Polychromie der großen Münchner Amazonenschale, sondern noch bei den Mumienbildnissen der Kaiserzeit, und zwar nicht nur bei den spätesten, sondern von Anfang an und auch bei malerisch so freien und feinen Bildern wie dem der Aline. Für malerische Behandlung von Einzelheiten, besonders des Haares, könnte der Kentaurenpsykter sprechen, denn er zeigt sie mit starker Schattierung zumal der Pferdeleiber verbunden.

Abb. 392

Abb. 678

Gr. Vm. Tf. 15 Abb. 491

Diese in den Archaismus hinaufreichende, dort auf einfache Rundungen und tiefe Höhlungen beschränkte *Schattierung* durch Strichlagen und Töne ist bei den frühklassischen Vasen und im Überblick über die große Malerei besprochen worden. Es ist möglich, daß sie am menschlichen Körper etwas weiter ging als auf den Vasen, wo sich dazu nur Ansätze zeigen; stark war sie dort aber jedenfalls noch nicht. Es ist nicht einmal sicher, daß sie sich zwischen etwa 470 und 440 erheblich entwickelt hat; sie kann sich als eines jener Elemente, aus welchen dann die große Synthese des Apollodoros ein überraschendes Ganzes schuf, lange im wesentlichen gleich erhalten haben. Auch jene schon im Archaismus so wirkungsvolle malerische Firnisbehandlung ist ein solches, und zwar ein entschieden anachronistisches Element. Bedeutender war jedenfalls die Einführung eines kräftigen Schattens auch in die unregelmäßig geformten und mannigfach bewegten Gewandtiefen, ein Anfang zur Modellierung auch der komplizierten Form im Licht und zum Ersatz der alten zeichnerisch-linearen Wiedergabe des Gewandes durch eine plastisch-malerische.

§ 698

Abb. 506 (492) Gr. Vm. II 310 Tf. 116

Die Wirkung ist am stärksten bei den eigentlichen *Faltenaugen*, deren Bildung schon im Archaismus, zunächst natürlich in rein linearer Form beginnt. An den olympischen Skulpturen sind sie ebenso entwickelt wie in einzelnen Vasenbildern oder vielmehr Teilen von solchen, denn unmittelbar neben aufdringlich neumodischen Gewändern stehen einfach linear gezeichnete und selbst solche von erstarrt archaischer Stilisierung. Es handelt sich dabei um einen Zug der allgemeinen Entwicklung, dessen individuellen Ursprung

wir nicht kennen. Muß durchaus etwas vermutet werden, so hat der Gedanke an Mikon noch am meisten für sich, denn es ist eine Verkennung des einzelnen in seinem Verhältnis zum Ganzen und dessen, was wir wissen und wissen können, wenn man diese Gewandaugen aus der thasischen Heimat des Polygnot hergeleitet hat. Die zum Beleg herangezogenen thasischen Reliefs sind offenbar nicht frühreif, sondern eher etwas rückständig. Daß es mit den von Plinius und Lukian dem Polygnot zugeschriebenen Neuerungen oder doch Eigentümlichkeiten des Gewandstiles nicht anders steht, ist bereits im Überblick der klassischen Vasenmalerei ausgeführt worden. Polygnot mag in der Darstellung durchscheinender, anliegender und windbewegter Gewänder Besonderes geleistet haben, aber dies ist uns im einzelnen nicht mehr greifbar und im ganzen steht er in einer vom 6. durchs 5. Jahrh. verfolgbaren Entwicklung; dafür war er ein griechischer Künstler.

Ein vollends wunderliches Bruchstück der Überlieferung besagt, er habe den Frauen zuerst bunte Hauben gegeben: gewiß nicht richtig angesichts der Haubenmuster in der archaischen Keramik; an Buntheit waren sicherlich schon ältere dem Vierfarbenmaler Polygnot überlegen. Die Nachricht gehört in den Zusammenhang dessen, was die Vasenbilder an reichen Formen und Mustern der Gewänder, Waffen und Geräte zeigen. Manches davon weist nach Thrakien, wo die Athener damals erfolgreich Fuß faßten, so besonders die Helmformen und die gemusterten, zum Teil faltenlos steifen Gewänder, anderes ist nur der Ausdruck künstlerischer Freude an mannigfaltigem, das Leben verschönendem Schmuck — ein Erbe der archaischen Liebe zum einzelnen, aber in der reiferen Ausdrucksweise des frühklassischen Stiles. Die perikleische Zeit neigte darin, soviel wir sehen, mehr zu klassischer Einfachheit; im reichen Stil setzte sich der Schmucktrieb wieder stärker durch.

Literarische und bildliche Überlieferung berühren sich noch bei einigen weiteren Einzelheiten der Zeichnung. Von den Motiven, die Pausanias bei den delphischen Bildern hervorhebt, sind die des aufgestützten Fußes und des zwischen den Händen hochgezogenen Knies am bedeutendsten. Beide erscheinen im Parthenonfries und im 4. Jahrh. auch in der Rundplastik: Hermes Landsdowne, Ares Ludovisi. Man hat sie auf Polygnot zurückgeführt, doch ist dies selbst dann nicht erweislich, wenn seine Anfänge sehr früh gelegen haben sollten; denn sie erscheinen schon in der spätarchaischen Vasenmalerei, also jedenfalls vor den delphischen Bildern. Der Archaismus hat ja überhaupt die meisten Motive teils festgelegt, teils sich doch daran versucht; die ältere klassische Kunst hat viel weniger geneuert, als das Wirksame und Entwicklungsfähige ausgewählt und im Sinn ihrer Formensprache, Rhythmik und geistigen Art durchgebildet. In der Vasenmalerei zeigt sich sogar im späteren 5. Jahrh. eine gewisse Verarmung; zumal in der starken Bewegung herrscht ein einzelnes Schema, die ausdrucksvolle Ausfallstellung, allzusehr vor. Selbst ganz einfache Motive wie das der in die Hüfte gestützten Hand durch die Epochen zu verfolgen, kann lehrreich sein. Bei Andokides noch gänzlich unbeholfen und ausdruckslos, hat es schon bei der Briseis des Oltos einen gewissen Ausdruck, und wie wirkungsvoll ist es bei dem trotzigen Oinomaos im olympischen Ostgiebel. Auf ähnlicher Stufe steht es auf dem Argonautenkrater, dessen motivgeschichtliche Bedeutung oben gewürdigt ist. Viele Härten sind bei ihm bereits gelöst, obwohl dieser Zeichner mit Schwierigkeiten wie dem Anschluß der Hände an den Körper gewiß noch mehr zu kämpfen hatte als die große Malerei der Zeit; das Verhältnis wird ähnlich sein wie zwischen der Kodrosschale und dem Parthenonfries.

Abb. 313
Abb. 492
Abb. 563

Allein bei Polygnot und seinen Genossen waren zweifellos nicht nur geläufige Motive individuell behandelt — als Beispiel mag die besondere Fassung des „Penelopemotivs" bei der Hippodameia des olympischen Giebels gelten —, sondern auch solche von durchaus eigener Prägung vorhanden. So stützte Sarpedon das Gesicht auf beide Hände, im Sitzen vorgebeugt, also wahrscheinlich symmetrisch mit auf den Schenkeln ruhenden Ellbogen, während Antilochos, der mit aufgestütztem Fuße stand, den Kopf vermutlich schräg auf den flach zusammengelegten Händen ruhen ließ und nur den einen Ellbogen aufstützte. — Von der Gruppenbildung bei Polygnot verrät Pausanias nur allzu wenig; wenn er aber sagt, daß Memnon dem neben ihm in sich versunken dasitzenden Sarpedon den Arm auf die Schulter legte, so führt er uns in den Zusammenhang jener ebenso schönen wie ausdrucks-

und stimmungsvollen Gruppen, die wir aus der gleichzeitigen Vasenmalerei kennen: Mänaden, Musen, Sapphos Genossinnen und vollends jenes dem Orpheus lauschende Thrakerpaar.

Abb. 523, 554

Wir sind hiermit bei dem angelangt, was den höchsten Ruhm des Polygnot ausmachte: sein Ethos. Damit steht auch die letzte formale Angabe über ihn im Zusammenhange. Plinius berichtet, er habe zuerst den Mund geöffnet und die Zähne sehen lassen sowie die alte Starrheit des Antlitzes gelöst und Abwechslung, d. h. Ausdruck und vielleicht auch individuelle Bildung hineingebracht (voltum ab antiquo rigore variare instituit). Das erste ist in dieser Form falsch, denn schon der Archaismus kennt es; man hat deshalb eine malerische Verfeinerung, das Herausleuchten der Zähne aus dem Schatten des Mundes, darin finden wollen. Aber das war ein anachronistischer Gedanke. Es handelt sich gewiß um das gleiche wie bei der zweiten, so ebenfalls nicht zutreffenden Angabe: Polygnot hat diese Dinge so wenig wie die Malerei selbst neu eingeführt, aber er erschien auch darin als der erste Klassiker.

§ 699

Der strenge Archaismus ließ sich in Form und Ausdruck nur durch Extreme aus der Ruhe seiner festen Typik bringen. Um drastischen Ausdruck zu finden, braucht man so wenig wie für den geöffneten Mund bis zu Euphronios, Sosias, Brygos hinabzugreifen; sie finden sich schon im älteren Archaismus oft genug, wenn auch selten so vollendet wie auf der jonischen Busirishydria. Der späte Archaismus, der sich ja mit dem frühklassischen Stile zeitlich und innerlich überschneidet, kennt schon eine Fülle feiner Abstufungen des Ausdrucks, von den späteren Panaitiosschalen des Euphronios über Brygos' unvergleichliche Meisterschaft bis zu dem nur noch äußerlich an den Archaismus anschließenden Pistoxenos. Hier ist der gleiche Weg von den Extremen zu mannigfacher Abstufung zurückgelegt wie etwa in der Zeichnung der Hände: der ältere Stil kennt nur die flach geöffnete oder geballte Hand, im ausgehenden Archaismus sind viele Zwischenstufen beobachtet. Mit solchen Mitteln ist nicht nur der Ausdruck bei Gelage und Komos bis herab zum unverkennbaren Musikempfinden abgestuft, sondern auch schon die Iliupersis ethisch vertieft oder das bange Zögern einer Entführten dargestellt. Daß der Ausdruck sich nicht auf die Gesichtszüge beschränkt, sondern durch die Gesamthaltung stark beeinflußt, ja oft durch sie allein bewirkt wird, ist selbstverständlich.

Abb. 152 f. Gr. Vm. Tf. 51
Abb. 406, 408 ff., 419 ff., 471
Abb. 419 f., 464 Gr. Vm. Tf. 25

Allein dies sind doch erst Anfänge; wir stehen auf der Schwelle einer neuen Zeit, aber noch nicht darin. Wie gewaltig das Empfinden sich im frühklassischen Stil vertiefte und verinnerlichte, ist im Überblick und bei der Behandlung des hohen Stiles der Vasenmalerei an Beispielen gezeigt und durch den Vergleich mit den Angaben über die Stimmungskunst des Polygnot erläutert worden; wir kommen unten darauf zurück. Die psychologische Vertiefung wurde Selbstzweck und ergriff nun auch Stimmungsbilder von schlichtester Einfachheit, der starke Ausdruck war nicht mehr drastisch, sondern voll von dem echten Pathos des Aischylos und steigerte sich sogar wie bei dem Dichter bisweilen ins Pathologische. Der Kopf des vom Schlangengifte rasenden Philoktet erscheint in Schrägansicht, die jetzt häufiger wurde, und zwar in der großen Malerei gewiß noch mehr als in der Vasenmalerei, deren Maaße und Mittel keine ähnlich weitgehende Durchbildung der Züge erlaubten. Der Versuch dazu auf dem Argonautenkrater zeigt das deutlich im Vergleich mit den vorwiegend auf die Wirkung des Umrisses in der Seitenansicht gestellten Charakterköpfen des Eosmeisters, des Pistoxenos und den im folgenden erwähnten, überraschend individuell gebildeten Köpfen.

Abb. 490
Abb. 492
Abb. 449, 471

Denn Hand in Hand mit der Beobachtung des Ausdrucks ging die der individuellen Form: wir haben gesehen, wie dies Element im hohen Stil etwas unverbunden neben der idealen Typik steht, ein herbes Nebeneinander, das erst die perikleische Zeit zu voller Harmonie verschmolz. Und auch hier sah die neue Zeit nicht nur markante Charakterköpfe, sondern hatte auch für die feinere Individualität schöner Frauenköpfe ein Auge. So wurde schon bei dem Kopf auf einer weißen Lekythos auf das Bildnis von Kimons Schwester Elpinike in der athenischen Iliupersis des Polygnot hingewiesen: der Meister hatte der Troerin Laodike ihre Züge gegeben. Daß sich wie heut in solchen Fällen bösartiger Klatsch daran heftete, ist eine Gewähr für die Richtigkeit der Überlieferung. So werden auch die Feldherren und einzelne hervorragende Kämpfer im Marathonbilde des Panainos wirklich ikonisch oder doch individuell gebildet gewesen sein — ein Neuyorker Krater zeigt uns einen Kriegerkopf von verblüffend individueller Charakteristik — und der Thersites der

Abb. 496 f.
Abb. 496

delphischen Nekyia mag zu jenen Karikaturen gehört haben, in welchen der klassische Stil der alten Drastik allein noch einen bescheidenen Platz vergönnte.

§ 700 Dies waren die Mittel, die Polygnot zur Erzielung geistigen Ausdrucks zur Verfügung standen; daß er ihn mit Vorliebe in der Stimmung, nicht in der Handlung suchte, ist bereits im Überblick der klassischen Vasenmalerei gesagt worden. Beide Bilder der Iliupersis zeigten nicht nach alter Weise das Toben der Mordnacht mit ihrer Fülle bewegter Motive und gegensätzlichen, hoch gesteigerten Ausdrucks, sondern die nur durch wenig Handlung bewegte, dafür aber geistig fein und mannigfach abgestufte Stimmung am Morgen nach dem Sturm; bloß Neoptolemos sah man im delphischen Bilde noch morden wie die letzte Flamme auf einer nur noch schwelenden Brandstätte. Ähnlich war der Freiermord behandelt: die blutige Arbeit war bereits getan, der ungleiche Kampf zu Ende. Wir erinnern uns hierbei der besprochenen Vasenbilder: der Stimmung des gänzlich unbewegten „Argonauten“-Bildes, die wir nicht einmal deuten können und doch so stark empfinden, der seelenbewegenden Macht der Musik im Orpheusbilde, der Eriphyle, deren Seele wir im Banne des Verführers hilflos schwanken sehen, des Gegensatzes zweier Temperamente in dem umschlungen dahinschreitenden Mänadenpaar; aber auch der Amazone, deren Blick das Schwert des Siegers vergeblich zu hemmen sucht, und jener dreifachen Abstufung in den wenigen Gestalten des Florentiner Kentaurenkraters: die wüsten Halbtiere überwunden von den ebenso edel wie schön und wohlgeschult erscheinenden athletischen Jünglingen, und am Boden eines der Opfer des Überfalles, ein schönes Mädchen in großer und ausdrucksvoller Gebärde.

Abb. 492, 554 Gr. Vm. Tf. 66 B

Abb. 523

Abb. 501

Abb. 489

Diese bewegten Bilder stehen ähnlich neben den Stimmungsbildern wie der Westgiebel des olympischen Zeustempels neben dem Ostgiebel oder die Geryonesmetope neben der Löwenmetope. Und neben all dem steht ganz Schlichtes: die stillen Grabbilder der weißen Lekythen, die Epiphanie der Aphrodite, das Mädchen am Apfelbaum von Sotades, ein bildgewordenes Lied der Sappho. Dann die Schwester, die still und züchtig dem Bruder im Beisein der Eltern die Abschiedsspende bietet, ein handwerklich bescheidner Klang aus der Welt des Idolino und des Parthenonfrieses, der uns ein ganzes Volk zeigt, nicht wie es war, sondern wie es sein sollte, wie seine Besten wollten und waren: die edle Seele in idealer Schönheit offenbart. Und schweift der Blick von hier wieder zurück zu der herberen Strenge des frühklassischen Stiles, so waltet über der edlen Menschlichkeit seines Volkes Apollon, der Hohe und Reine, das formgewordene ethische Gebot. Die Kasseler Statue, der Florentiner Kopf zeigt nicht olympische Heiterkeit, kein „schicksalloses Blicken seliger Augen“, sondern den herben Ernst des Gottes, der über Schuld und Sühne wacht, eine mächtige Stirn, die strenge Augen beschattet, fast magere Wangen, fast verächtlich geschürzte Lippen — all das noch in der Kopie von wahrhaft architektonischer Größe und Einfachheit der Form, deren Wirkung der reiche Haarschmuck gegensätzlich steigert.

Abb. 532ff., 541ff., 548; 498, 527, 558

§ 701 Wir sind nun vorbereitet auf die Frage: was war das Ethos des Polygnot? Die Antwort ist im Überblick der klassischen Vasenmalerei schon kurz vorweggenommen (§ 551); hier gilt es, sie näher zu begründen. Ethos und Pathos sind Gegensätze, bei Aelian noch ebenso wie bei Aristoteles; schon das allein zeigt, daß Ethos im allgemeinen Sinne nicht einfach Charakter sein kann. Es ist vielmehr der weiter gefaßte Gegensatz des sich gleich Bleibenden, von innen heraus Bedingten, zu dem Vorübergehenden, von außen Einwirkenden; „das verständige und ruhige Ethos, das sich selbst immer gleich bleibt“, nennt es Platon. Polygnot wird von Aristoteles in der Poetik als Ethograph, in der Politik als ethisch und daher jugendbildnerisch bezeichnet; aber das erste bedeutet nicht Charaktermaler in unserem Sinn, das zweite nicht, daß er moralisch im moralistischen Sinne wirkte. Quintilian sagt, daß Ethos nur mangels eines lateinischen Wortes mit mores übersetzt werde; eher sei es morum quaedam proprietas; Ethe setzt er dagegen ohne weiteres mit mores gleich. Die von ihm abgelehnte Übersetzung trifft eben nur das im ἦθος enthaltene ἔθος.

Den Beweis für diese Auffassung bieten die Gegensätze und Stufenfolgen, in welche Aristoteles den Polygnot stellt. Polygnot habe Ethos, Zeuxis und die meisten jüngeren Dramatiker nicht; Polygnot habe die Menschen besser dargestellt, Dionysios so wie sie zu sein pflegten, Pauson schlechter; Polygnot sei ethisch, also ein Bildner der Jugend, Pauson nicht. Das bedeutet nicht, daß Polygnot Charaktere gezeichnet habe, Dionysios nicht,

weil die Menschen gewöhnlich gar keinen Charakter besäßen, und Pauson — wir dürfen nicht einmal sagen: mehr als charakterlose, denn das würde doch wieder Charaktere, wenn auch schlechte, bedeuten. Es kann vielmehr nur heißen — und der weitere, nicht auf die Poetik beschränkte Umblick bei Aristoteles bestätigt es —, daß Polygnot über menschliches Maaß gesteigerte ideale, typische Charaktere dargestellt habe, Dionysios alltägliche, Pauson niedrige. Polygnot stellte die Menschen also nach der Art des Sophokles so dar, wie sie sein sollten, nicht nach der des Euripides so wie sie wirklich waren. Wenn auch bei ihm Thersites und der eitle Paris erschienen, so waren doch auch dies Typen und als solche steigerten sie durch den Gegensatz die Wirkung der hoch und edel aufgefaßten Gestalten.

Allein das ist noch nicht das ganze, ja kaum das halbe Ethos: es sind erst die Ethe. Das Bindeglied zum Verständnis des allgemeinen Ethos liegt bei Euripides und Zeuxis. Euripides fehlt es wahrlich nicht an ἤθη, Charakteren, wohl aber an Ethos: denn seine Ethe sind durch ihre Naturwirklichkeit (wie *Goethe* im Gegensatze zur Kunstwahrheit sagt) nicht typisch, nicht ideal wie bei Homer und den älteren Tragikern. Es ist dieser Gegensatz des καθ' ὅλον und καθ' ἕκαστον, der Aristoteles trotz seines Ausgangspunktes bei der Nachahmung soweit führt, daß er die Kunst nicht nur über die Natur, sondern geradezu in Gegensatz zu ihr stellt. Zeuxis verhält sich seiner Meinung nach zu Polygnot offenbar ähnlich wie später Kallimachos zu Homer: der olympischen Kinderstube des Kallimachos entspricht die Kentaurenfamilie des Zeuxis, ein reizendes Idyll, gewiß voller charakteristischen Ausdrucks, aber ohne Größe und vor allem ohne Allgemeingültigkeit. Treffend sagt *Kalkmann:* „Die Situation an sich ist überraschend neu, von prickelndem Reiz; außerordentliche Umstände erscheinen als das wesentlich Bestimmende der Handlung. Die Figuren opfern ihren Ernst dem tändelnden Spiel mit zufälligen Möglichkeiten." Es ist Anekdotenmalerei statt typischer Erfassung des Bleibenden, Wesentlichen; die augenblickliche Handlung ist alles; sie schließt eine Charakterzeichnung wie bei Euripides nicht aus, wohl aber das „eine große Ethos" des hohen Stiles und damit die Großartigkeit, die Dionysios von Halikarnaß in der Rhetorik als dessen Folge bezeichnet. Dem entspricht es, daß Euripides nicht um seiner individuell durchgebildeten Charaktere, sondern um der für Aristoteles im Drama voranstehenden Handlung willen als Tragikotatos bezeichnet wird.

Zeuxis wird gegen Ende der Poetik nochmals herangezogen. Die Angaben über sein Helenabild lassen uns verstehen, daß Aristoteles sagt, er habe recht getan, das glaubhafte Unmögliche zu malen, wenn es solche Menschen auch nicht gebe; denn der Typus, das Ideal, müsse besser sein als die Wirklichkeit. Hierin könnte man einen Gegensatz zu dem Bisherigen finden, allein davon kann nicht die Rede sein; es handelt sich um einen rein formalen Idealtypus. Man braucht nicht einmal so weit zu gehen wie *Winckelmann* und vollends *Bywater,* der meint, Zeuxis habe der Schönheit den Ausdruck geopfert; denn Zeuxis ist nicht Meidias; aber das Ethos des hohen Stiles hat seiner Helena ebenso gefehlt wie dem mit Rosen genährten Theseus des Parrhasios, während in der Helena des Polygnot das große Stimmungsbild der Iliupersis gipfelte. Ihr standen die homerischen Worte sicherlich besser an als der Helena des Zeuxis: οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν, was *Goethe* so umschreibt: „Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Toten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt." Hier haben wir gegenüber dem formalen Ideal des Zeuxis das ethisch vertiefte, zu menschlicher Allgemeingültigkeit erhobene des Polygnot, haben das καθ' ὅλον hoher Kunst gegenüber dem καθ' ἕκαστον in dem augenblicklichen Ausdruck der schönen Kentaurin des Zeuxis und wohl auch des schlangenwürgenden Herakleskaben und seiner Eltern, des pathetischen Gegenstückes zum Kentaurenidyll.

Wären diese Ausführungen für Griechen der Alexanderzeit bestimmt, so könnten sie

§ 702

hier schließen; für uns Heutige bedarf es noch zweier Erwägungen. Die Griechen empfanden Form und Inhalt so sehr als Einheit, daß ihnen ethische und ästhetische Begriffe immer wieder durcheinander gingen; das Wort Kalokagathia drückt dies für unser Empfinden am kürzesten aus, hat jedoch bei den Griechen eine andere, erst soziale, dann rein ethische Bedeutung gehabt (vollkommene Tugend). Dagegen sieht Lukian die vollendete Schönheit in der Verbindung eines schönen Körpers mit einer edlen Seele. Ein Widerspruch von Form und Wesen wurde stark als solcher empfunden. So wurde Sokrates in einem Dialoge des Phaidon wegen seiner silenhaften Formen und Züge von einem Physiognomiker als ein Mensch voller niederer Begierden erklärt, und wirklich gab er zu, so veranlagt zu sein; doch habe er seine Natur durch sittlichen Willen überwunden. Achill ist schön, Thersites häßlich, Helena nicht schlecht, sondern das Werkzeug göttlichen Willens; die tragische Maske ist erhaben und schön, die komische bei entsprechenden Gestalten nicht nur niedrig, sondern auch häßlich und verzerrt. Das Ethos des Parthenonfrieses ist verbunden mit dem großen Euphemismus des formalen Ausdrucks, der allen die gleiche ideale Schönheit verleiht. Die niedrigen Charaktere des Pauson kamen dagegen gewiß nicht oder doch nicht vorwiegend an schönen, sondern an häßlichen, und zwar individuell durchgebildeten häßlichen Gestalten zum Ausdruck. Wir erinnern uns dabei nicht nur der eigentlichen Karikaturen, sondern auch der proletenhaften Griechen und Amazonen in der frühklassischen Vasenmalerei (Genfer Krater); nur wäre ihre Formgebung in die jüngere umzusetzen, die auf dem unteritalischen Phineuskrater Triumphe ethnisch-psychologischer Charakteristik feiert.

Abb. 387, 495, 803 ff.
Abb. 509
Abb. 799

Allein man darf hierin auch nicht zu weit gehen und die Stufenfolge bei Aristoteles nicht schematisch durchführen. Polygnot hat nicht nur den häßlichen Thersites, sondern auch den schönen, eitlen Paris als niedrigen Charakter gekennzeichnet und eine schöne Hetäre kann bei Pauson so verworfen erschienen sein wie in irgend einer Komödie. Dionysios vollends hat natürlich nicht lauter Alltagsbildnisse hingestellt, sondern seinen gewiß im wesentlichen typisch schönen Gestalten fehlte nur das Ethos des hohen Stiles; denn dies braucht gar nicht in der Form, sondern kann vollkommen in der Haltung allein ausgedrückt sein. So genügt selbst ein bescheidenes lakonisches Grabrelief dieser Zeit, um uns an die gramgebeugte Gestalt des polygnotischen Helenos zu erinnern; nur muß man es noch durch die in Vasenbildern häufige Verhüllung des trauernden Achill ergänzen. Wie leicht freilich geringere Künstler dabei fehlgriffen, haben wir in der Vasenmalerei gesehen; dem leeren Schema des Ethos fehlt die Größe, und eben dies wird als die Schwäche des Dionysios bezeichnet.

§ 703 Wir berühren damit den zweiten Punkt: die Frage des Gesichtsausdruckes und seiner Durchbildung im einzelnen. Vom Parthenonfries und dem Orpheusrelief bis zu den weißen Lekythen zeigt eine Fülle von Werken jeder Art, wieviel Ausdruck und Stimmung ohne Mitwirkung der Gesichtszüge möglich ist. Wie in der Individualisierung der Züge hielt die perikleische Zeit sich auch im Ausdruck des Gesichtes absichtlich zurück. Allein auch in kimonischer Zeit sind Leistungen wie die erwähnten des Pistoxenos und anderer in der Vasenmalerei ebensolche Ausnahmen wie in der Plastik, wo Einzelnes derart am olympischen Zeustempel und sonst vorkommt; in Myrons Athenagruppe berührt sich die aus dem Archaismus stammende Drastik des Marsyaskopfes mit der feinen Andeutung des Unwillens im Antlitz der Athena. Und wie stark oder gedämpft der Ausdruck auch sei, in jedem Fall ist er mit den einfachsten Mitteln gewonnen, auf die Grundzüge beschränkt. Auch wenn wir uns jenen rasenden Philoktet eines Vasenbildes in die große Malerei übertragen denken, so wäre die Formgebung einfach wie bei den olympischen Skulpturen, nicht ähnlich durchgebildet wie bei dem Knabenkopf in der Transfiguration des Raffael, der doch auch ein Klassiker war. So einfach ist auch der Ausdruck der Trauer bei Antenor und den Seinen im delphischen Iliupersisbilde zu denken. Erst bei Zeuxis und Parrhasios waren argutiae voltus, eine verfeinerte Durchbildung der Gesichtszüge bis ins Einzelne zu finden, zweifellos auf Kosten nicht nur der Einfachheit, sondern auch der Größe. Hier beginnt die von den Sophisten, von Sokrates und Euripides vorbereitete und geförderte psychologische Richtung, deren individuelle Ethe und augenblickliche Seelenregungen des alten idealen Ethos entbehrten. Etwas von diesem Gegensatze klingt noch in dem Gespräch

Abb. 471, 449, 496
Abb. 490

von Sokrates und Parrhasios bei Xenophon durch: der Ausdruck des Gesichtes und im besonderen des Auges betrifft mehr die vorübergehenden Stimmungen und Affekte, der Gesamtausdruck von Antlitz und Körper in Haltung und Bewegung mehr den allgemeinen Charakter. Das Schwergewicht liegt dabei in dem ersteren; das entspricht durchaus unserem sonstigen Wissen von Parrhasios und Zeuxis (auf welchen sich die Bemerkung über die Bildung formaler Idealtypen zu beziehen scheint). Erst diese späteren Meister waren Charaktermaler in unserem Sinne, nicht Polygnot, dessen Ethographie sich in den Schranken eines hohen Idealstiles bewegte.

Man kann sich die ernste Größe dieses Stiles wohl auch im Gewand einer bunten Farbigkeit denken; aber es leuchtet ein, wieviel besser ihr die strenger gestimmte Beschränkung der Vierfarbenmalerei anstehen mußte. Eindeutig und zweifellos bezeugt ist diese zwar für Polygnot nicht, aber sie läßt sich doch durch Verbindung verschiedener Angaben mit großer Wahrscheinlichkeit für ihn erschließen und auch für Mikon folgern; daß sie sie ausschließlich geübt haben, ist damit freilich noch nicht gesagt. Bei Panainos liegt ein schwacher Hinweis auf Buntmalerei vor. Was darüber sowie über die Behandlung von Raum und Licht in der frühklassischen Malerei im Überblick gesagt worden ist, wird hier vorausgesetzt, ebenso das dort über Technik und Bildform Ausgeführte. Inwieweit in diesen Dingen während der Schaffenszeit unserer Meister eine Entwicklung stattfand, wissen wir nicht. Für Polygnot und Mikon ist nicht einmal ganz sicher, ob sie wie Panainos auch Tafelbilder gemalt haben, und von der Technik ihrer Wandbilder besagt nur eine späte Nachricht, daß die in der Stoa Poikile auf Brettern, d. h. doch offenbar auf Holz, nicht etwa Ton, gemalt waren. Dies schließt andere Techniken natürlich ebensowenig aus wie die Angabe, daß Polygnot bereits die enkaustische Malweise gekannt habe; wir wissen nicht einmal sicher, ob er diese auf Holz und in der Monumentalmalerei anwendete und um welche Art und Entwicklungsstufe der Enkaustik es sich handelt.

§ 704 Wir wenden uns nun zu der Grundlage unserer Kenntnis: der Beschreibung, die Pausanias von Polygnots Iliupersis und Nekyia in der delphischen Lesche der Knidier gibt. Die Lesche stand hoch oben im heiligen Bezirk auf einer steilen Terrasse. Es war ein langgestreckter Saal von etwa 8 zu 17 m mit einem Lichthofe von ähnlicher Form, an dessen Langseiten je vier hölzerne Stützen standen. Die Maaßverhältnisse entsprechen nicht denen eines Peristyls, sondern denen einer Basilika. Die Höhe ist auf etwa 6 m zu schätzen. Die Bilder enthielten über 150 Gestalten nebst allerhand Beiwerk und können höchstens an 5 m hoch gewesen sein, selbst wenn man nur einen einfachen Toichobat annimmt; denn unter der Decke war gewiß noch ein tektonischer Abschlußstreifen. Die Bildhöhe kann jedoch auch wesentlich geringer, etwa zwischen 3 und 4 m gewesen sein, wenn man einen Orthostatensockel und zwischen den Bildern und dem Deckengesims einen entsprechenden architektonischen Friesstreifen annimmt. In beiden Fällen kann man die Bilder nur dann an einer einzigen Längswand oder auch an beiden Schmalwänden unterbringen, wenn die Gestalten sehr klein, d. h. weit unter Lebensgröße waren. Dies ist, wie wir sehen werden, äußerst unwahrscheinlich; wir brauchen aber auch gar nicht damit zu rechnen, denn unsere heutigen Vorstellungen von Bildeinheit sind für Polygnot durchaus unverbindlich. Es ist sehr wohl möglich, daß die Bilder friesartig alle vier Wände schmückten, was auch dekorativ die beste Lösung wäre.

Ein Mittelding zwischen diesen Extremen ist kaum möglich, jedenfalls nicht in der Form, daß das eine Bild auf der nördlichen, das andere auf der südlichen Längswand gewesen wäre; die Tür hätte zwar zur Not etwas in den unteren Teil des einen Bildes einschneiden können, aber der Wortlaut des Pausanias gestattet diese Verteilung nicht. Er sagt: „Wenn man in dies Gebäude eintritt, so ist die ganze rechte (Hälfte) der Malerei das eroberte Troja und die Abfahrt der Hellenen“, und fährt nach der Beschreibung dieses Bildes fort: „Die andere Hälfte der Malerei, zur linken Hand, ist Odysseus“ usw. Da die Tür nun nach Ausweis der Ruine nicht in einer Schmalseite, sondern in der südlichen Langseite und dort natürlich in der Mitte war, ist rechts und links gleich Ost und West — nicht gleich West und Ost, denn Pausanias sagt nicht, daß die Iliupersis rechts von der Tür war, sondern daß man sie beim Eintreten zur Rechten erblickte. Sein Aus-

druck τὸ σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς weist darauf hin, daß er in der rechten Hälfte des Gebäudes ausgedehnte Malereien vor sich sah, deren darstellerische Einheit nicht auf den ersten Blick selbstverständlich war. So führt auch dies zu der Annahme, daß jedes Bild in drei annähernd gleichen Teilen hufeisenförmig den quadratischen Raum zwischen zwei halben Längswänden und einer Schmalwand umschloß; jeden Teil konnte man zwischen zwei Säulen hindurch in gehörigem Abstand als Ganzes überblicken und wer in der Mitte des Gebäudes stand, gewann mit je einer Wendung nach rechts und links einen allgemeinen Eindruck.

Daß es unbedingt so gewesen sein müsse, läßt sich freilich auch bei Annahme lebensgroßer Gestalten nicht behaupten; bei gedrängter Gruppenbildung käme man wohl auch mit einer halben Längswand und einer Schmalwand aus. Allein diese dekorativ höchst ungünstige Anordnung wird durch nichts wahrscheinlich gemacht; die Komposition der Bilder zeigt vielmehr eine für die Dreiteilung sprechende Symmetrie der seitlichen Abschlüsse. Demgegenüber besagt es wenig, daß es leichter ist, zwei oder drei als alle vier erforderlichen Einschnitte zu erkennen — wenn dies zuversichtliche Wort gestattet ist; denn da wir auch in der Bildung und Verteilung der Gruppen nicht mit der in der Vasenmalerei üblichen Gleichmäßigkeit der Flächenfüllung zu rechnen brauchen, ja nicht einmal rechnen dürfen, ist die Unsicherheit über derartige Einzelheiten viel größer als man bisher glaubte. Alles in allem hat die hufeisenförmige Anordnung die größte Wahrscheinlichkeit für sich und die Möglichkeit eines solchen Übergreifens von einer Wand auf die andere kann weder aus allgemeinen noch aus geschichtlichen Gründen bestritten werden. Vielmehr ist die Entstehung dieser Wandbilder aus gewöhnlichen Friesen unverkennbar und bietet das offenbar nicht als ein solcher zu betrachtende Bild der Reiterschlacht des Agathokles im syrakusanischen Athenatempel eine vollkommene Analogie.

§ 705 Die Voraussetzung für dies alles ist freilich die Annahme einer wenigstens annähernden Lebensgröße der Gestalten. Sie ist ebensowenig wie die Vierfarbenmalerei des Polygnot eindeutig bezeugt, aber doch mit ähnlicher Wahrscheinlichkeit zu erschließen. Aelian sagt in sonderbar künstlichem und geschwollenem Ausdruck, Polygnot habe das Große gemalt und seine Kampfpreise ἐν τοῖς τελείοις erarbeitet. Was bedeutet hier τέλειος? Die Frage ist zugleich einfacher und schwieriger als man gemeint hat. Denn daß τέλειος in technischem Sinne lebensgroß bedeutet, läßt sich jetzt sicher nachweisen. Aber damit ist noch nicht gesagt, daß Aelian dies hier meint; er kann auch in Anlehnung an die aristotelische Definition der Tragödie ein in sich geschlossenes, vollendetes Ganzes meinen. Dies schließt aber wieder nicht aus, daß in seiner Quelle τέλειος doch lebensgroß bedeutete; sein Ausdruck wäre dann nur eine gesuchte Spielerei. Fragt man sich nun, wie er zu dieser kommen konnte, so gibt die angedeutete Lösung doch wohl die einfachste Antwort; Aelian war nicht der Mann, von sich aus auf Grund einer tiefen Einsicht in die Kunst des Polygnot eine solche Parallele mit dem Drama zu ziehen. Dies dürfte auch für ältere Schriftgelehrte und Kunstforscher gelten; eine Gedankenverbindung mit dem technischen Wort für Lebensgröße ist in jedem Falle das Wahrscheinlichste.

Dazu kommt, daß innere Größe der Wirkung doch auch ein gewisses Mindestmaaß an äußerer Größe im Verhältnis zur Umgebung verlangt. Vergleicht man die Größensteigerung von Giotto zu Michelangelo, so sieht man, daß ungefähre Lebensgröße schon ein sehr bescheidenes Maaß für Monumentalbilder wie die des Polygnot darstellt. Da man damals schon längst überlebensgroße Giebelgruppen besaß, hätte man stark unterlebensgroße Gestalten in großen Wandbildern gewiß als kleinlich empfunden. Andererseits wären die Vasenmaler ohne entsprechende Vorbilder in der großen Malerei schwerlich zu solchen Gestaltengrößen gelangt wie schon Euphronios am Antaioskrater und vollends der Pferdemeister in der Münchner Amazonenschale, deren mächtige polychrome Gruppe selbst dieses riesige Schalenrund zu sprengen droht. Mag man also auch die literarische Bezeugung für unzureichend halten, so kommt man durch solche Erwägungen doch wieder auf eine ähnliche Gestaltengröße. Denn auch eine starke Überlebensgröße ist wenigstens für die Lesche auszuschließen; nicht nur das Verhältnis von Wandfläche und Gestaltenzahl, sondern auch die Unmöglichkeit, zwischen den Längswänden einen entsprechenden Abstand zu nehmen, verbietet ein Kolossalmaaß. Somit ist ungefähre Lebens-

Abb. 392, 501
Gr. Vm. Tf. 6, 92

größe der Gestalten für die Lesche als sehr wahrscheinlich zu bezeichnen; daß dies das typische Maaß des Polygnot gewesen sei, ist schon weniger sicher, und für seine Genossen bindet der Schluß höchstens da, wo ihre Bilder im gleichen architektonischen Rahmen neben den seinen standen. All das gilt nur für monumentale Wandbilder. Falls diese Meister auch gewöhnliche Friese und Metopen malten, so war die Gestaltengröße natürlich innerhalb ziemlich enger Grenzen architektonisch bedingt wie bei den Schrankenbildern des Panainos am Throne des olympischen Zeus; und bei freien Tafelbildern wird noch weniger als in der Plastik ein Einheitsmaaß geherrscht haben.

§ 706 Wenden wir uns nun dem einzelnen zu, so ist nach allem bisher Gesagten klar, daß wir höchstens das Gerippe der Komposition in seinen allgemeinen Zügen, und auch dies keineswegs gleichmäßig und lückenlos erkennen können. Zu oft ist die Ortsbestimmung fraglich, zu wenig wissen wir von der Gruppenbildung und oft genug bleibt unklar, ob die Gestalten standen oder saßen. Und obwohl Pausanias bisweilen Haltung und Bewegung ziemlich genau beschreibt, gewinnen wir doch nicht einmal von diesen Gestalten eine wirkliche Vorstellung; und zwar nicht nur deshalb, weil er vom einzelnen nur weniges beiläufig erwähnt, sondern vor allem, weil wir nicht näher erfahren, in welcher Ansicht sie erschienen. Zwischen den Wendungen nach vorn und nach der Seite — um die gewiß selteneren Rückansichten außer Spiel zu lassen — liegt aber eine Fülle von Möglichkeiten ganz verschiedener Umriß- und Tiefenwirkungen der Gestalten und vollends der Gruppen. Wieviel das für die Komposition des Ganzen bedeuten kann, zeigen die doch soviel einfacheren Giebelgruppen des 5. Jahrh. eindringlich. So ist es im Grunde doch mehr die gedankliche als die eigentlich künstlerische Komposition, die wir in den Grundzügen erfassen, und die gelegentlichen näheren Angaben nützen uns in ihrer Vereinzelung wenig. Gedankliche und formale Komposition können einander aber bis zu vollkommenem Widerspiel ihrer Rhythmen durchkreuzt haben und dazu kommt als drittes die Farbenkomposition, die nach Ausweis gleichzeitiger Lekythen trotz aller Einfachheit der Koloristik doch gerade als Kompositionselement durch Verteilung und Wiederkehr der Farben sehr bedeutsam gewesen sein kann. Von ihren Ton- und Ausdruckswerten wissen wir vollends nichts. Man bedenke beispielsweise, welchen Unterschied es ausmacht, ob Helena unter dem dunklen Purpurmantel des Helenos strahlend weiß gekleidet oder in ganz anderen Farben erschien. Gedanke, Form und Farbe werden in der Komposition ähnlich verschlungen gewesen sein wie Worte, Metrum und Tonhöhen im Vers, wie Strömung, Wellen und Sonnenglanz im lebendig fließenden Wasser.

So kann man nur die Naivität der Gelehrten bestaunen, die Polygnot teils selbsterdachten, mehr als akademischen Kompositionsgesetzen unterwarfen und ihre Kreuzigung des künstlerischen Genius für dessen eigenste Offenbarung hielten, teils in den Schemata, die sie in ihre eigenen Kompositionen mehr hineinsahen als wirklich legten, polygnotische Kunst zu entdecken glaubten. Bezeichnend ist die öftere Ortsbestimmung wichtiger Gestalten durch die Erwägung, daß für sie nirgends anders Platz übrig sei — d. h. in den Entwürfen der betreffenden Forscher, die vielfach mit Textänderungen und anderen unbewiesenen, zum Teil nachweislich falschen Voraussetzungen wie der gleichmäßigen Verteilung der einzelnen Gestalten rechneten. Dabei hat man gar noch den schon schlecht genug erhaltenen Text des Pausanias durch verständnislose Zerstörung heil überlieferter wichtiger Angaben entstellt und ihm auch in der Übersetzung vielfach Gewalt angetan: die übliche Paarung von überkritischem Besserwissen und reiner Willkür.

Weniger schlimm ist es, daß rechts und links in den Bildern nicht gesichert ist; Bild oder Spiegelbild kann uns nahezu gleich sein und auch von den Entsprechungen beider Bilder wissen wir zu wenig, als daß dafür viel darauf ankäme. Aus Pausanias erfahren wir nur, daß er mit der für den Eintretenden rechten, d. h. östlichen Hälfte des Gebäudes anfing; in dieser Richtung lag ja auch Troja und im Westen suchte man das Totenreich. Dies gilt freilich nur unter der Voraussetzung, daß sich beide Bilder auf beide Längswände erstreckten. An welchem Ende er anfing, stand dann ganz im Belieben des Pausanias; es braucht durchaus nicht neben der Tür gewesen zu sein. Es ist auch nicht nötig, daß er beide Bilder in einem fortlaufenden Umgange beschrieb. Selbst wenn man außer Betracht läßt, daß die Periegese nur die äußere Form, ja vielfach nur den Vorwand seiner Schriftstellerei bietet, daß das topographische Interesse nicht nur bei den Logoi, sondern selbst bei den Theoremata gering ist, so darf man ihm doch zutrauen, daß er sich ein großes Bild erst einmal als Ganzes ansah, ehe er mit der Beschreibung begann — ganz abgesehen von dem Eingreifen der delphischen Exegeten und dem möglichen Einfluß einer literarischen Quelle. Was schon für die Notizen gelten wird, gilt natürlich erst recht für die Ausarbeitung, wo die Voranstellung eigentlicher Bildertitel den Blick aufs Ganze zeigt; bei der Iliupersis ist dabei die Reihenfolge umgekehrt wie in der Beschreibung: Stadt und Strand entsprechen einander chiastisch. Daß

Pausanias das Nekyiabild an dem Ende begann, wo Charon war, ist selbstverständlich, auch wenn der Nachen neben der Tür oder an der gegenüberliegenden Wand dem Schiff des Menelaos im anderen Bilde symmetrisch entsprach — was nicht einmal sicher ist; denn beide Fahrzeuge waren in Form, Größe, Platz und Bedeutung im Bilde sehr verschieden, und zwar auch dann, wenn das Schiff stark, der Nachen gar nicht vom Rand überschnitten wurde. Wenn hier dennoch rechts und links in *Roberts* Sinne gebraucht wird, so geschieht es nur zur Vermeidung umständlicher Wendungen.

§ 707 Das große Stimmungsbild der Iliupersis ist uns durch seine reicher gegliederte Gegenständlichkeit leichter greifbar als die stille Schattenwelt in der Nekyia. „Ausgestritten, ausgerungen ist der lange schwere Streit, ausgefüllt der Kreis der Zeit und die große Stadt bezwungen": dies ist das Thema, das der Meister anschlug, das alle Teile des großen Gemäldes in mannigfacher Abwandlung durchklang. Es schwoll im mittleren Teil des Bildes in mächtigen Akkorden zum stärksten Ton an, es klang in den Seitenteilen aus und neue Melodien mengten sich dort hinein, Zukunftsklänge von neuer Hoffnung, neuem Leben nicht nur der Sieger, sondern auch der Besiegten. Das ist nur einer von den großen Gegensätzen, die das Bild in vielfacher Abstufung durchziehen. Der erste Blick ließ den Beschauer die ganze Tragik dieses Morgens der Schicksalsnacht empfinden. Vergeblich war der zehnjährige Heldenkampf für Weib und Kind, für Haus und Heiligtum gewesen: im Herzen der Stadt, am Altar der Athena standen die Führer des Griechenheeres und am Boden kauerte die geschändete Seherin des troischen Schutzgottes und umklammerte das Bild der Athena, das Aias in frevlem Siegermut mit ihr zugleich herabgerissen hatte. Neben dem gestürzten Götterbild stürzte auch die von Götterhänden erbaute Mauer, in die das hölzerne Pferd die erste Bresche gelegt hatte: Epeios setzte das tückisch begonnene Werk fort. Zu Ende war es mit der heiligen Ilios, erschlagen lag Priamos und sein wehrhaftes Volk in einem weiten Leichenfeld, in dem man noch einzelne verstörte Frauen und Kinder erblickte; die Mehrzahl der edlen Frauen aber harrte schon „gleich einer Herde in die Enge getrieben" am Strande vor der Stadt einer dunklen Zukunft. Unter ihnen reichte Andromache ihrem Knaben die Brust und jeder wußte, daß es zum letzten Male geschah, daß auch der letzte Trost der gefangenen Witwe dem unerbittlichen Beschluß der Griechen oder der grausamen Rache des Neoptolemos zum Opfer fallen würde.

Denn er allein war noch nicht satt des längst schon unnützen Mordens: zwei Troer sah man seinen Streichen erliegen, wilde Taten einer maaßlosen Jugend, denen in Nestor die milde Weisheit des Alters gegenübergestellt war; der war schon bereit, den Ort des Schreckens zu verlassen und stand bei den gefangenen Frauen. Neoptolemos trieb das Pathos seiner Rachsucht, er allein vertrat in dem Bilde die alte, früher herrschende Kampftypik der Iliupersis. Aber das Pathos dieser Gruppe führt uns nicht nur durch den Gegensatz auf das Ethos des Bildes; es trug für den Griechen, der die Lesche betrat, sein eigenes Ethos in sich. Schuld heischt Sühne: das ist das erste Gebot des delphischen Gottes. Die Lesche aber erhob sich oberhalb des Grabes des Neoptolemos, den auf dem Altar des Apollon in Delphi sein Schicksal ereilt hatte. Und auch der Frevel des Aias fand seine Sühne: nicht genug, daß die Achäerfürsten ihn Buße schwören ließen, daß hellenische Sitte und fromme Scheu auch in der Wut der Vernichtung obsiegte; jeder Grieche wußte, daß die beleidigten Götter dem Frevler auf der Heimfahrt das Schiff zerschellten und den schon entronnen Höhnenden wieder in die Fluten stießen; und im Hadesbilde sah man das Meeressalz an seinem Körper. Neben diesen Hauptszenen herrschte im Leichenfelde die Ruhe des Todes und der Verstörung, doch auch sie gemildert durch einen Zug darüber hinausweisender Menschlichkeit: ein Leichnam wurde aufgehoben. Es folgte der Abschluß: vor ihrem verschonten Hause rüsteten Antenor und die Seinen sich zum Zug in die Ferne, zu neuer Siedelung, deren heiliges Myrtenreis das Hoffnungszeichen in ihrer tiefen Trauer war.

§ 708 Von ihnen bis zu den gefangenen Frauen war Leid, Tod, Entsetzen, Frevel und Zerstörung, von jenem Hoffnungsstrahle kaum erhellt; allein auch dieses düstere Bild beherrschte der hohe Geist des delphischen Apollon, des Reinigenden, Sühne Heischenden. Soweit empfinden auch wir Heutigen das Ethos des Bildes ohne weiteres mit: es ist allgemein menschlich, so griechisch es auch im einzelnen ist. Nur griechisch ist dagegen der andere Seitenteil des Bildes. Auch hier klang noch der Kampf in einigen Verwundeten nach, sah man das dreifach wühlende Weh des Helenos, der zum Verräter an seiner Heimat geworden

war — zum Verräter aus verlorener Liebe zu ihr, um die all dieses Leid geschehen mußte, zu Helena, die schönheitstrahlend und bewundert am Strande saß, triumphierend erhöht durch zehnjährige unerhörte Taten und Leiden, unberührt wie eine olympische Göttin über dem schrecklichen Ende thronend, bis auf unsere Tage gefeiert durch Homers und Goethes unvergängliche Worte. Dieser Triumph hat wie dem unseren, so auch dem Gefühle der Griechen widerstrebt. Sie dichteten, daß Menelaos die Wiedergefundene töten wollte, und Stesichoros schmähte sie. Aber Menelaos entfiel bei ihrem Anblick das Schwert und heißes Verlangen ergriff ihn, und Stesichoros erblindete, bis er seine Palinodie sang, die ihm das Augenlicht wiedergab. Was Helena tat, war nicht Schuld, sondern göttliches Gebot, damit Zeus' Ratschluß erfüllt werde; Aphrodite und Peitho zwangen die bange Zögernde: das deutet schon die reifarchaische Vasenmalerei an und hat die jüngere Kunst mit tiefem
Abb. 435
Empfinden, das sich auch auf Paris erstreckte, ausgedrückt. So durfte Helena als schuldloses
Herrmann Tf. 71, 77
Werkzeug der Götter auch vor den strengen Augen des delphischen Apollon triumphieren: es war der doppelte Triumph göttlichen Willens und göttlicher, im Menschen offenbarter Schönheit.

Welch ein Gegensatz hob sie im Bild auf diesen Thron! Der größte von allen, mit welchen Polygnot den Beschauer zermalmte und erhob. Das ganze Bild ist ein erschütterndes Zeugnis ihrer dämonischen Macht; Helenos, der dicht über ihr saß, war ihr letztes schicksalentscheidendes Opfer. Und kaum in der Hand der Griechen, die eben so viele königliche Frauen zu Sklavinnen gemacht hatten, herrscht sie schon wieder als Königin: es hängt von ihrer Gnade ab, ob Theseus' Mutter Aithra, ihre alte Sklavin, dem bange harrenden Enkel freigegeben wird, und der Heerkönig Agamemnon selbst läßt sie durch einen Herold darum bitten. Sie thronte mit zwei Dienerinnen unweit des Schiffes, das zu ihrer Abfahrt mit Menelaos ausgerüstet wurde. Das Zelt des Königs wurde daneben bereits abgebrochen, ebenso das des Neoptolemos, dem Helenos folgte. Davor harrten drei Mädchen, die einst seinem Vater Achill gehört hatten, und blickten auf Helena, darunter Briseis, eine zweite Helena an Verderblichkeit für die Griechen, auch sie im Banne der alles besiegenden Schönheit. Zur anderen Seite die harrende Aithra, dann Andromache mit ihrem Knaben. Das ist polygnotisches Ethos.

Wie wir die Bibel und die Heiligenlegenden und manches andere kennen müssen, um die Werke unserer alten Meister ganz zu verstehen, so die Griechen ihren Mythos. Allein auch dann ließ sich nicht alles, was Polygnot sagen wollte, mit rein künstlerischen Mitteln ausdrücken. Der hohe Meister, der mit der unbewußten Schöpferkraft des Genius doch alle Bewußtheit seiner Zeit vereinigte, verschmähte nicht, seinen Gestalten nach altem, archaisch naivem Brauche N a m e n b e i z u s c h r e i b e n. Dieser Brauch hat sich ja in Resten durchs ganze Altertum erhalten; so schrieb der Maler der esquilinischen Odysseebilder Namen mitten
Abb. 721 f.
in die Luft seiner raumtiefen Landschaften. Aber die Namen konnten auch da, wo man sie erwarten sollte, fehlen, so im Marathonbilde der Stoa Poikile, wo es doch eine ganze Reihe bestimmter Persönlichkeiten zu kennzeichnen galt; so ja selbst auf dem Argonautenkrater,
Abb. 492 Gr.Vm.Tf.108
dessen Stimmungsbild sich dadurch unserer Deutung entzieht. Spätere haben sich vielleicht auch in der Malerei ähnlich geholfen, wie es in der Plastik öfter geschah: an den Metopen des skopasischen Athenatempels in Tegea, am pergamenischen Altarfries, auf den Grabreliefs stehen die Namen an entsprechenden Stellen des architektonischen Rahmens. In Tegea will man darin freilich nur Versatzmarken erkennen, doch kann die schwache Ritzung der Buchstaben auch eine Vorzeichnung für gemalte Schrift sein.

§ 709
Diese Namensbeischriften waren in der N e k y i a noch sehr viel nötiger als in der Iliupersis. Nur eine Minderzahl der Gestalten wäre ohne sie kenntlich gewesen, und doch waren alle bedeutungsvoll. Diese Bedeutung griff freilich hier noch mehr über das Gebiet der bildenden Kunst hinaus, aber sie stand auch nicht im Widerspruch damit. Polygnot malte nicht nach dem Grundsatze l'art pour l'art, sondern er goß den äußerlich gegebenen Vorwurf und die poetischen Gedanken in künstlerische Formen. All jene Gestalten, die Nam' und Art nicht deutlich zur Schau trugen, hatten doch ihr künstlerisches Eigenleben und waren Glieder in dem großen Ganzen der Komposition und der Stimmung, die hier viel einheitlicher und gehaltener war als in der Iliupersis. Diese wurde von den großen Gegensätzen von Leben und Tod, Triumph und Niederlage, Frevel und Sühne und von dem vollen Pulsschlage

des Lebens bewegt, die Unterwelt dagegen zeigte fast reinen und fast gleichmäßigen Zustand. Manches, was mehr Bewegung hätte hineinbringen können, scheint Polygnot absichtlich übergangen zu haben. Treffend sagt *Schöne:* „Dem Zustand wie Homer ihn zeichnet, entspricht alles, was wir von Polygnots Darstellung erfahren. Über das ganze Schattenreich ist die dämmernde Ruhe ausgebreitet, welche man unter wesenlosen Seelen herrschend denkt; keine von allen Gestalten, außer Teiresias, bewegt sich von der Stelle; nur daß Blicke und Gebärden hie und da eine nähere Verbindung andeuten und diejenigen auch hier vereinigt sind, die im Leben zu einander gehörten. Daß Phädra sich zu schaukeln scheint, Klytia und Kamiro mit Knöcheln, Palamedes und Thersites Würfel spielen, daß Olympos sich im Flötenspiel übt und Paris, „der anmaaßliche Weiberbesieger", Penthesileas Aufmerksamkeit zu erregen sucht, sind die einzigen Ansätze von Handlung, die in dieser Traumwelt sich regen. Wo wir von Ausdruck hören, oder aus den beschriebenen Stellungen auf Gemüt und Stimmung schließen können, bei Antilochos, bei Theseus, Thamyris, Hektor, Sarpedon, da herrscht Trauer und Kummer; aber jede leidenschaftliche Regung fehlt. Wenn wir unter den erhaltenen Kunstwerken uns nach einem Monument umsehen, welches etwa die Stimmung dieser stillen Versammlung wiederspiegeln möchte, so werden wir immer auf den wehmütigen Zauber zurückgelenkt, mit dem das Orpheusrelief den Beschauer umfängt". Das allgemeine Wesen dieser Schattenwelt bezeichnet *Goethe* mit den Worten: „Bei den Toten ist alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, fixiert sich für alle Zukunft. Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor".

Das Dämmerlicht der Unterwelt zu zeigen, lag außerhalb der Darstellungsmittel der frühklassischen Malerei; alle Stimmung lag nur in den Gestalten und ihrer Anordnung. Verkennen konnte der Beschauer den Ort des Bildes nicht: von welcher Seite er auch herantrat, sah er wohlbekannte Gestalten, den alten Charon in seinem Kahn, Dämonen und Büßer verschiedener Art, die teils dem Mythos, teils dem Volksglauben entstammten. Es ist bezeichnend für griechisches Empfinden, daß zu diesen auch vergeblich Bemühte gehörten, die keine Schuld, sondern nur Versäumnis büßten wie die vergeblich Wasser tragenden Ungeweihten, oder gar nur stumpfe Unachtsamkeit wie Oknos, dessen Eselin das Seil fraß, das er ewig flocht. Wie die Vorbereitungen zu Auszug und Abfahrt das andere Bild, so schlossen diese Szenen das Schattenreich ab, hier der Acheron mit Charon, dort das Wasser mit Tantalos. In Gruppen geschart und gegliedert erfüllten dazwischen die Heroen und Heroinen die Asphodeloswiese, an deren Rande, ganz oben im Bild und etwa an der Grenze des mittleren Teiles, Odysseus vor der Opfergrube kauerte. Dieser Lebende trat ganz zurück und vollends waren seine Gefährten mit den Opfertieren an den äußeren Eingang zur Unterwelt verbannt. Die Schatten beherrschten das Bild; in ihrer Mitte hob sich die Orpheusgruppe unter dem Weidenbaum und die durch das Freundschaftspfand des Ringes gekennzeichnete von Phokos und Jaseus bedeutsam heraus, jene wohl als mystische Verheißung, diese vielleicht als Zeichen der Verbindung von Knidos mit dem phokischen Delphi.

Solche äußere Bezüge enthielten die Bilder noch mehr: bei Orpheus stand Schedios, der Phokerführer vor Troja, im Persisbilde ragte der Phoker Epeios hervor. Die Kreterinnen Klytia und Kamiro vertraten die Nachbarinseln von Knidos, Kos und Rhodos. Auch Phaidra und Ariadne waren vielleicht als Vertreterinnen der kretischen Heimat der Knidier hervorgehoben; doch konnte man auch an beider unglückliche Liebe zu Theseus und seinem Sohn Hippolytos denken. Wichtiger ist Phaidra für uns als Beispiel fein andeutender Kennzeichnung: sie, die sich erhängt hatte, schaukelte sich auf einem Seile wie die jungen Pandariden Klytia und Kamiro harmlos Knöchel spielten. Tiefer war Eriphyle gefaßt: sie griff unter den Chiton, „dort wo das Halsband brannte, dessen Verführung sie erlegen war". Auch hier erkennen wir die in Gegensätzen wirksame Ethographie: neben dem begnadeten Sänger Orpheus saß der geblendete Thamyris mit wirrem Haar und vor ihm lag seine Leier zerbrochen mit zerrissenen Saiten; in leichtem Dreiklang schloß sich die Gruppe von Marsyas und Olympos beim Flötenunterricht an; und den eitlen weibischen Paris traf ein verächtlicher Blick der stolzen Kriegerin Penthesilea. Den feinen Stimmungsausdruck anderer Gestalten, so zumal der traurigen troischen Helden, von deren würdiger Gruppe Paris geistig ähnlich abstach wie Thersites körperlich von den griechischen Heroen, vermögen wir nicht näher zu erkennen.

§ 710 Wir haben die geistige Komposition der Bilder betrachtet und dabei bereits die allgemeinsten Züge der künstlerischen angedeutet. Darüber hinaus vermögen wir nur im äußerlichsten Sinne weiter ins einzelne zu dringen: wir können von vielen Gestalten und Gruppen sagen, wo sie ungefähr im Bilde standen, und von manchen kennen wir auch die Motive, was freilich kaum je zugleich die für die Komposition so wichtige Ansicht einschließt. Daraus den künstlerischen Aufbau der Komposition, ihr inneres Gefüge, ihren Rhythmos erschließen zu wollen, wäre eitler Wahn, selbst wenn nicht vieles und Wichtiges gänzlich unsicher bliebe. Topographie und Komposition eines Bildes sind eben sehr verschiedene Dinge. Was wir wissen können, bleibt durchweg unterhalb der Sphäre der künstlerischen Formung und Fassung. Wertlos ist es deshalb doch nicht, denn selbst die gröbsten Grundzüge der Anordnung verschwimmen und verschieben sich, wenn man nicht alles Bestimmbare sowie die verschiedenen Möglichkeiten genau feststellt. Bei der Nekyia ist darin weniger zu erreichen als bei der Iliupersis, weil die stillen Gruppen der abgeschiedenen Heroen und Heroinen in der Beschreibung naturgemäß viel weniger bestimmt umrissen und gegliedert erscheinen als die abwechslungsreichen Szenen von der Helenagruppe bis zum Leichenfelde von Troja. Je weiter die Entfernung von den seitlichen Rändern wird, desto größer wird die Unsicherheit, desto mehr verschiedene Lösungen sind denkbar. Alle Ortsangaben des Pausanias, alle Folgerungen daraus verraten uns doch nicht das wirkliche Gefüge der großen Schattenschar; zuviel Verschiebungen und Verzahnungen sind möglich. Auch an den Enden ist zwar die grobe Ortsbestimmung leicht, aber von den Motiven hören wir so wenig, daß wir nicht mehr Anschauung gewinnen, als hingeschriebene Namen mit einzelnen Zusätzen ergeben.

Im Acheron, der Schilf und im Wasser verschwimmende Fische zeigte — Pausanias nennt sie geistreichelnd „Schatten von Fischen" —, erschien der Kahn des Charon mit zwei für Polygnots thasische Heimat bedeutungsvollen Insassen. Wie die drei Gestalten angeordnet waren, ob der Nachen ganz sichtbar oder vom Rand überschnitten war, erfahren wir nicht; nur daß er zur Bildfläche ganz oder annähernd parallel stand, ist wahrscheinlich. Darunter am Ufer würgte ein Vater seinen gegen ihn fehlbaren Sohn; wie diese Gruppe aussah, ahnen wir nicht; ob Schlamm angedeutet war, fragt sich. Daneben — ob noch ganz oder teilweise unter dem Nachen? — strafte eine Giftmischerin einen Heiligtumsräuber, vermutlich durch Einflößung eines Gifttrankes, dessen Wesen und Wirkung durch Haltung und Ausdruck angedeutet sein konnte. Über all diesen, also im wesentlichen über dem Nachen, saß der leichenfressende blauschwarze Hadesdämon Eurynomos mit gefletschten Zähnen auf einem Geierbalg, der bei ihm ebenso sinnvoll war wie Hirschfell und Bärenfell als Sitze von Aktaion und Kallisto. „Rechts" neben ihm standen oder saßen zwei Heroinen, über ihnen trugen zwei Gefährten des Odysseus die schwarzen Widder, deren Blut die Schatten anlockte; vielleicht wollten sie sie ebendort niederlegen und verbrennen. „Rechts" schloß Oknos an und irgendwo in dieser Gegend, vermutlich hier oben, war das graue Schattenbild des liegenden Tityos zu sehen. Ein Teil von ihm, am ehesten die Beine, war anscheinend vom Gelände verdeckt. Am anderen Bildende sah man oben Sisyphos mit seinem Stein am Abhang im Anschluß an die Kallistogruppe. Darunter waren die Wasserträger am Pithos, ein altes Paar — die Frau goß eben ein —, ein Knabe und gerade unter dem Stein ein junges Weib; zwei andere Frauen waren weiter links, unter der Kallistogruppe, über Penthesilea; unter dem Pithos erschien Tantalos nach Homer, d. h. im Wasser und unter Zweigen, und von dem locker hängenden Stein bedroht. Auch hier also eine Fülle verschiedener Möglichkeiten der Einzelbildung.

§ 711 Wir begnügen uns mit diesen Proben und gehen dafür näher auf die Iliupersis ein. Die Topographie des Bildes ist im groben klar. Im mittleren Teil war „links" die Schwurszene, die wahrscheinlich von oben ziemlich weit, wenn auch nicht gleichmäßig herabreichte. „Rechts" füllten die gefangenen Frauen die ganze Bildhöhe; zwischen die oberen und die Schwurszene schob sich das Mauerstück mit Epeios und dem überragenden Kopfe des hölzernen Pferdes. Das Pferd des neben den Frauen auf Strandkieseln stehenden Nestor griff unter die Fürsten, ebenso wahrscheinlich die Neoptolemosgruppe, wenn sie Nestor und seinem Pferde das Gleichgewicht hielt. Es folgten „links" das Leichenfeld (mit ein paar Frauen und Kindern im „rechten" unteren Teil) in ganzer Bildhöhe, dann ebenso die Antenoriden. Wie diese Nachbarzonen aneinander anschlossen, wissen wir nicht; zwischen enger Verzahnung und deutlicher Scheidung liegen viele Möglichkeiten. Von den gefangenen Frauen zur Helenagruppe vermittelte unten die Aithragruppe, oben schlossen die über Helena befindlichen Verwundeten an die vier neben der Mauer auf einer Kline sitzenden Troerinnen an. „Rechts" folgte wahrscheinlich oben das gewiß vom Rand überschnittene Schiff, darunter die Zelte, vor deren innerem die Briseisgruppe der Helena zugewendet war.

Diese Anordnung bedarf in manchen Punkten der näheren Begründung; sie erfolgt hier ohne Wiedergabe aller Einzelheiten der Beschreibung des Pausanias, die doch jeder selbständig Urteilende selber und zwar textkritisch lesen muß. War das Gemälde auf drei Wandflächen verteilt, so ergaben die Kanten Einschnitte, die jedoch keineswegs geklafft zu haben brauchen, sondern scharfe Fugen sein konnten; nur eine darüber hinweglaufende Verzahnung des Gestaltengefüges erscheint ausgeschlossen. Die größte Schwierigkeit liegt am „rechten" Ende. Man geht am besten von der Hauptgestalt dieses Flügels, der Helena aus. Sie saß unten, wenn auch gewiß nicht unmittelbar auf dem Bildrande, was auch für Andromache gelten wird; die sitzenden Frauen mit der kauernden Dienerin und dem Knaben hätten sonst mit zuviel Masse auf dem Rand gelastet. Von „rechts" her betrachteten die drei Frauen der etwas in die Höhe gestaffelten Briseisgruppe die Helena. Die natürliche Annahme ist, daß dies nicht steil von oben herunter, sondern aus annähernd gleicher Durchschnittshöhe geschah. Das läßt sich zwar zur Not mit der Ansetzung des Schiffes in der unteren Bildhälfte vereinen, doch liegt es näher, die Frauengruppen mit den beiden Zelten zu verbinden. Diese wären also unterhalb des mit seinem sichtbaren Achterteil noch auf dem Strande ruhenden Schiffes anzunehmen; dabei kann das eine ebenfalls vom Rand überschnitten worden sein und auch auf das Schiff übergegriffen haben. Es wird nur durch ein paar Stangen und Tücher angedeutet gewesen sein, die Angabe von etwas wohl nach „rechts" hin verstreichendem Wasser also nicht gehindert haben; einzelne Stangen mögen auch schon niedergelegt gewesen sein: Langholz kann man an Bord immer brauchen. Das zweite Zelt beziehungsweise seine noch aufrechten Teile können sowohl rechts wie links von der Schiffsleiter gewesen sein. Auf diese ging Ithaimenes mit Gewändern oder Zelttüchern zu — viel natürlicher als bei Anordnung der Zelte oberhalb des Schiffes. Wenn Echoiax noch zum Wasserholen von Bord ging, so braucht Pausanias diesen redenden Namen des Steuerers durchaus nicht falsch bezogen zu haben; denn das Schiff war noch lange nicht fahrtbereit und die Mannschaft, darunter Jungen, sicher noch nicht auf ihren Plätzen. Auf jeden Fall wird man ein Übereinander, nicht ein Nebeneinander von Schiff und Zelten anzunehmen haben; nur so ergibt sich die nötige Höhe und wird eine übermäßige, das Gleichgewicht mit der Antenorszene aufhebende Breite dieser Abschlußszene vermieden.

§ 712 Helena bildete den Mittelpunkt einer mindestens achtgestaltigen Gruppe: eine Dienerin kauerte zu ihren Füßen wie im olympischen Ostgiebel vor Sterope, eine zweite stand neben ihr, „rechts" war die dreifache Briseisgruppe, über Helena saß verhüllt und tief gebeugt Helenos; der Herold stand also offenbar „links", von wo er gekommen war. Die drei Verwundeten oberhalb dieser großen Gruppe waren wohl durch Helenos mit ihr verzahnt — inwieweit bleibt unsicher. Hier kann sehr wohl eine Wandkante gewesen sein; daraus, daß Pausanias unten neu einsetzt, geht das freilich hier wie anderwärts noch nicht hervor. Trifft es zu, so war die nun folgende Aithragruppe, zu der außer Demophon anscheinend auch die höher stehende oder sitzende Klymene gehörte, wohl bereits auf der Mittelwand; denn Pausanias bezeichnet die untersten Troerinnen als zwischen Aithra und Nestor befindlich, was auf eine augenfällige Umrahmung deutet. Die Aithragruppe erschien dann nicht wie unmittelbar Bittende vor Helena, sondern mehr abseits der Entscheidung harrend, was durch Wendung nach vorn auch dann leicht zum Ausdruck kommen konnte, wenn sie doch noch auf der Seitenwand waren oder wenn das Gemälde überhaupt nicht umbog. Die bange Erwartung, die Pausanias bei Demophon hervorhebt, erinnert an Pelops und Hippodameia im olympischen Giebel und entsprechende Vorderansichten bietet der Argonautenkrater. Sie passen auch gut für ein Bindeglied, als welches die Gruppe zwischen der Helenagruppe und den Troerinnen stand; solche verbindende Wendungen nach vorn sind ein wichtiges Hilfsmittel der Giebelkomposition. Allein es ist auch nicht unmöglich, daß die Aithragruppe doch noch unmittelbar zur Helenagruppe gehörte; dann war sie aber zugleich mit den Troerinnen verzahnt, sofern Klymene zu ihr gehörte; denn diese rechnet Pausanias zu den Troerinnen, die nun in dreifacher Staffelung folgten: zu unterst Andromache mit Astyanax sitzend und zwei weitere, darüber drei andere und Klymene, zu oberst vier auf einer Kline sitzende; die Kline kann ein ausgeräumtes Lagergerät oder auch ein Beutestück sein; sie bot Abwechslung und begründete die bei schräger Stellung möglicherweise sehr erhebliche Zusammendrängung, durch welche Platz für die hierher übergreifende Mauer wurde.

Abb. 492 Gr. Vm. Tf. 108

Unten griff der durch Kiesel gekennzeichnete Strand noch weiter in den mittleren Teil des Bildes ein und verband damit die Teile auch über eine allfällige Kante hinweg. Hier stand neben den untersten Troerinnen Nestor, neben ihm ein Pferd, das aussah, als ob es sich wälzen wolle. Es lag also natürlich nicht, denn ein Pferd liegt entweder ruhig oder wälzt sich, sondern ließ sich mit den Vorderbeinen nieder. Wälzen wollte es sich aber schwerlich, vielmehr wahrscheinlich Nestor aufsitzen lassen. Polygnot war kein pedantischer Antiquar, der sich sagte, daß homerische Helden nicht reiten, folglich auch ein Greis nicht, wenn er die eroberte Burghöhe besuchen wollte; warum sollte ihm nicht recht sein, was den zur Tränke Reitenden bei Homer und dem Antenoridenkinde billig war? Das Pferd hätte an sich auch hinter Nestor erscheinen können, da Pausanias aber sagt, bis zu ihm reiche der Strand, war es doch eher „links" von ihm und griff unter einzelne Gestalten der Schwurszene wie Nestor und wohl auch eine oder zwei Troerinnen unter die vom Gelände überschnittene Mauer.

Weniger genau ist leider die Anordnung der Schwurszene kenntlich; im Texte des Pausanias klafft auch eine Lücke, in welcher anscheinend eine, wenn nicht gar mehrere Gestalten verloren sind. Es waren also mindestens sechs oder sieben Helden um den Altar, an dem Aias schwor, versammelt; am Boden Kassandra mit dem Kultbild. Nach der Mauer mit Epeios und dem Pferdekopfe nennt Pausanias zunächst mindestens drei bis vier Helden, dann Aias am Altar und im Anschluß an ihn natürlich Kassandra, die das Xoanon mit sich von seiner Basis gerissen hatte,

dann zwei weitere Helden, über deren Ansicht die Beschreibung eines Schildzeichens nichts aussagt; denn der Schild kann auch mit der Rechten auf den Boden gestützt gewesen sein. Diese große Gruppe begann offenbar oben, kann sich aber um den Altar herum weit nach unten herabgezogen haben. Da kein Grund ist, die obere Burgfläche nicht für eben zu halten, kann Kassandra unterhalb des Altars, ein Held, vielleicht teilweise verdeckt, über diesem erschienen sein. Kassandra kann selbst soweit unten gewesen sein wie Helena; ihre Schmach hätte dann in augenfälligem Gegensatze zu deren Triumph gestanden.

Unter diese bedeutende Gruppe griff von „rechts" das Pferd des Nestor, von „links" wahrscheinlich die Neoptolemosgruppe, deren Umriß am ehesten abgeschrägt zu denken ist: er erschlug einen ins Knie Gestürzten, dabei lag ein Sterbender. Die auffällige Beziehung dieser Gruppe auf das Pferd bei Pausanias und die Bedeutung des Neoptolemos in Delphi spricht dafür, daß er noch auf der Mittelwand war oder doch in das Gefüge dieses mittleren Bildteils gehörte. Daß er nicht etwa über, sondern gegenüber dem Pferde stand (κατ'εὐθύ), ergibt nicht nur der Zusammenhang, sondern auch der unvermittelte, für das Überspringen einer Kante gut passende Anschluß der folgenden, sicher unten befindlichen Szene. Ob man das Verhältnis des Neoptolemos zur Schwurgruppe mit der Überlieferung farblos durch ἐπὶ τούτοις oder mit *Robert* durch ὑπὸ τούτοις bezeichnet, ist für die Anordnung gleichgültig. Es ergäbe sich eine Art Chiasmus zwischen zwei kleineren bewegten Gruppen, Epeios rechts oben, Neoptolemos links unten, und den beiden unbewegten großen Gruppen des Schwures und der Troerinnen mit Nestor — diese unten, jene vermutlich oben breiter.

Mit Neoptolemos begannen die Schrecken des Kampffeldes. Die Anordnung der Gestalten und Gruppen ist unter der Voraussetzung, daß ein örtlicher Zusammenhang auch da vorliegt, wo Pausanias ihn nicht angibt, leidlich klar. Dies ist wahrscheinlich, aber nicht sicher, und die Handschriften widersprechen sich in einem topographisch wichtigen Punkte. Folgt man den bestbeleumdeten Handschriften, so ergibt sich unter der obigen Voraussetzung folgendes. An die Neoptolemosgruppe schloß sich ein ohne Ortsangabe genannter Altar, an welchen sich ein kleiner Knabe klammerte, an; darauf lag ein Panzer. Der Altar braucht nicht ganz unten gewesen zu sein und war schwerlich groß (er konnte auch von der Schmalseite her gesehen sein), um nicht zuviel tote Masse zu bieten und das Knäbchen zur Geltung kommen zu lassen. Es ist daher möglich, daß er über die unteren Teile der Neoptolemosgruppe griff oder auch von ihr überschnitten wurde; er konnte dann mit ihr noch auf der Mittelwand sein. Ob dies auch für die daneben wohl etwas tiefer stehende Laodike möglich ist, fragt sich. Auf sie folgte ein Luterion auf einem Untersatz, an welchen sich wohl von „links" her die am Boden sitzende Medusa klammerte. Nimmt man die Lesart an, nach welcher ein seinerseits wieder nicht ganz unten liegender Toter unter, nicht über dem Becken lag, so rückt Medusa etwa in die Höhe des Oberkörpers der Laodike; andernfalles wäre sie ganz unten gewesen. Auf sie folgte eine geschorene Alte mit einem Knäbchen auf dem Schoß. Da sie zur Ortsbestimmung nicht verwendet wird, wohl aber das Becken, saß sie wohl dicht daran, vielleicht etwas über oder hinter Medusa. § 713

Pausanias beginnt dann ohne Ortsangabe mit den Toten: Pelis nackt auf dem Rücken, unter ihm zwei Gepanzerte, offenbar eine Gruppe, denn über ihnen lag Koroibos; es handelt sich also nicht nur um eine stilistische Antithese. Über Koroibos folgte die dreigestaltige Priamosgruppe. Höher als die drei untersten lag unter dem Becken Leokritos. Will man sich dies vorstellen, so ist zu bedenken, daß die verschiedensten Schräglagen und Krümmungen in Betracht kommen; mehr als eine annähernde Ortsbestimmung ist also nicht zu erreichen. Legt man Leokritos mit einigen Handschriften über das Becken, so fordert das Gefüge des Ganzen die Trennung des Pelis von den Frauen: Koroibos schiebt sich dazwischen. Folgt man der anscheinend besseren Überlieferung, nach welcher Leokritos unter dem Becken war, so schließt sich Pelis leicht an die Frauen an; er wird dann über der rechten Seite der untersten Leichengruppe schräg nach „rechts" unten gelegen haben; denn höher als alle drei lag „rechts" Leokritos. Wie dieser unter dem Becken, wäre Pelis teilweise unter der Alten und Medusa gewesen. Links von Pelis lag höher in der Nähe der Alten Koroibos. Die Priamosgruppe hat sich gewiß mindestens über ihn und die Alte, vielleicht auch noch über das Becken erstreckt; sie blieb auch dann noch geschlossen. Pausanias nennt dann wieder ohne Ortsangabe zwei Leichenträger mit Laomedon und den toten Eresos. Sie können nur über der Priamosgruppe, wenn auch vielleicht mit ihr verzahnt gewesen sein. Wenn das Leichenfeld nach oben etwas schmaler wurde, so wich es wohl der Antenorszene aus.

Diese bestand aus mindestens sieben Erwachsenen und einem Lastesel vor dem Hause, das Pausanias ohne Ortsangabe zuerst nennt, offenbar im Anschluß an die obersten Toten; denn es war eigentlich nur oben nicht im Weg und konnte dort vom oberen wie vom seitlichen Rand überschnitten werden; es entspräche dann einigermaßen dem Schiffe. Die Anordnung der Antenoriden läßt sich nicht im einzelnen herstellen. Sie können „rechts" von dem Hause begonnen haben und zogen sich bis unten herab. Daß die zwei oder mehr Sklaven mit dem Esel zu unterst waren oder doch bis dahin reichten, ist wahrscheinlich. Der Esel erschien vermutlich in Vorderansicht, vielleicht nicht genau von vorn, sondern etwas schräg wie auf dem späteren Bilde des müden Silens und wie schon ein von hinten gesehenes Reh auf einem Krater dieser Zeit. Abb. 665

Von weiteren Gemälden des Polygnot wissen wir sehr wenig. In der Stoa Poikile nennt Pausanias als drittes Bild, also sicher an der Rückwand, eine zweite Iliupersis, die wahrscheinlich etwas älter als die delphische war. Wiederum war das Gericht der Fürsten über Aias und eine Schar gefangener Troerinnen mit Kassandra dargestellt. § 714

Aus dem knappen Wortlaut Unterschiede von dem delphischen Bild herauszupressen, hat seine Bedenken. Pausanias hat schwerlich spitzfindig überlegt, daß Kassandra, wenn sie noch das Kultbild hielt, rechtlich noch nicht als Gefangene bezeichnet werden konnte. Wenn er Aias, Kassandra und die anderen Gefangenen in einem Satze vereint, so zeigt dies nur sein Streben nach Kürze; deshalb ist auch nicht e silentio zu schließen, daß das Bild sich im wesentlichen auf diese beiden Gruppen beschränkte. Vermutungen über die Komposition sind ganz müßig. Falls auch das erste, auf einer Seitenwand der Stoa befindliche Bild, die Schlacht bei Oinoe, von Polygnot gewesen sein sollte, so wäre das ein weiteres Zeugnis für seine Neigung, eine Handlung nicht auf ihrer Höhe darzustellen; denn die Schlachtreihen gingen eben erst gegeneinander an. Wie dies künstlerisch gestaltet war, läßt sich nicht sagen; denn an einen primitiven Schematismus wie in der archaischen Kunst und in den provinziellen lykischen Reliefffriesen des späteren 5. Jahrh. ist gewiß nicht zu denken. Die Kompositionsmittel der frühklassischen Malerei gestatteten, auch einen solchen Vorwurf reich zu gliedern und zu bewegen. Falls der Name der wenig bekannten Schlacht nicht wie bei der Iliupersis in Delphi in der Signatur vorkam, war er wohl am ehesten der Ortsnymphe beigeschrieben.

An die Iliupersisbilder erinnert in der Auffassung das Bild des Freiermordes im Pronaos des Tempels der Athena Areia in Plataä: der bei aller Kürze sehr bestimmte Ausdruck des Pausanias zeigt, daß der Kampf bereits zu Ende war. Weiteres zu vermuten ist wertlos; daß das Bild nicht sehr breit gewesen sein kann, haben wir gesehen. Von dem Bild im Anakeion erfahren wir nur, daß es „die auf die Dioskuren bezügliche Hochzeit der Leukippiden" enthielt. Dies kann zwar, muß aber keineswegs etwas anderes gewesen sein als der übliche, seit dem frühklassischen Stil beliebte Leukippidenraub. Ein darin vorkommender Hase war sprichwörtlich. Aus der schwankenden Typik der Vasenbilder etwas Näheres über eben dies Gemälde zu schließen, ist kaum möglich, und mit dem aus dem späteren 5. Jahrh. stammenden handwerksmäßigen Reliefbild im lykischen Heroon von Trysa ist erst recht nichts anzufangen. *Benndorfs* Ableitung der Heroonreliefs von der polygnotischen Malerei ist durchaus unbegründet. — Ob Polygnot auch im Theseion neben Mikon tätig war, ist, wie oben ausgeführt, ganz ungewiß. Daß er den Kentaurenkampf, den Amazonenkampf, oder auch beide Bilder dort gemalt haben könnte, ist immerhin nicht ausgeschlossen. Was sich aus den Vasenbildern und aus einer Andeutung des Pausanias für diese beiden Gemälde folgern läßt, ist oben erörtert, ebenso die Frage des Thesauros.

§ 715 Daß die von Pausanias in der Pinakothek erwähnten Bilder aus dem Thesauros stammten oder daß dies in der Überlieferung namenlose Gebäude seiner Verwendung gemäß selbst als Thesauros bezeichnet wurde, sind ferne Möglichkeiten. Diese Bilder sind ein wahres Kreuz für die Pausaniasexegese; für uns sind sie weniger aufregend. Pausanias nennt die im nördlichen Flügelraum der Propyläen befindlichen Bilder, „soweit sie nicht vor Alter undeutlich geworden" waren. Er zählt zunächst sechs Bilder auf, deren Vorwürfe sie paarweise zusammenzuschließen scheinen: Diomedes, der in Lemnos den Bogen des Philoktet und in Troja das Palladion entwendet; die Rachetat des Orestes und Pylades gegen Aigisthos und die ihm beistehenden Söhne des Nauplios, sowie die bevorstehende Opferung der Polyxena; diese rohe Tat habe Homer weise übergangen, wie er auch gut getan habe, den Achill Skyros erobern, nicht aber dort unter den Mädchen leben zu lassen — was auch Polygnot gemalt habe; dieser stimme dagegen in der Darstellung des Odysseus bei Nausikaa und ihren Wäscherinnen mit Homer überein.

Wir erkennen hier zunächst zwei Bilder des Polygnot, Achill auf Skyros und Odysseus bei den Wäscherinnen. Daß diese Bilder von Pausanias nicht nur durch Gedankenverbindung erwähnt werden, sondern wirklich in der Pinakothek waren, ist nicht sicher, aber sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich. Für uns liegt nicht sehr viel an der Entscheidung dieser Frage. Es ist doch so gut wie sicher, daß die Bilder nicht von Polygnot im Alter für die noch nicht ganz vollendeten Propyläen als Wandschmuck gemalt, sondern daß sie später von irgendwoher dorthin versetzt waren. Es können zur Not kleine Wandbilder auf Holz gewesen sein; dies macht aber, wenigstens für uns, kaum noch einen Unterschied gegenüber gewöhnlichen Tafelbildern aus; die Vorwürfe bedingten sowieso

eine mäßige Gestaltenzahl, die eher unter einem Dutzend blieb. Für Tafelbilder spricht auch der Buch- oder Abschnittstitel des Polemon: Über die Pinakes in den Propyläen. Von dem Achill auf Skyros können wir keinerlei Nachklang glaubhaft aufweisen; es ist reine Willkür, wenn man die Reliefs eines skythischen Köchers, die sich typologisch mit pompeianischen Bildern berühren, auf Polygnot zurückgeführt hat. Daß irgend ein Zusammenhang besteht, ist deshalb natürlich nicht ausgeschlossen. Sehr viel günstiger stehen wir bei dem Nausikaabilde: wir haben gesehen, daß es zu einer Typik gehört, die sich in der Vasenmalerei bis in die Zeit des Polygnot herauf verfolgen läßt; freilich auch, daß wir deshalb doch noch nicht wissen, wie es nun wirklich im einzelnen aussah. Immerhin dringen wir hier doch wenigstens in seine weitere Sphäre ein. Es ist gut möglich, daß das Bild eine Weihung des Sophokles für einen Sieg mit dem gleichnamigen Drama war; dies würde auch dafür sprechen, daß es mitsamt dem Achillesbilde wirklich in der Pinakothek war wie die vier anderen Bilder, die folgende Weihung des Alkibiades und die übrigen Gemälde.

Daß die erstgenannten auch von Polygnot waren, ist mangels anderer Malernamen natürlich nicht ausgeschlossen, aber durch die Verknüpfung des vierten mit Homer doch allzuschwach angedeutet. Es ließe sich wenigstens für dieses Bild stützen, wenn ein solches Polyxenabild des Polygnot bezeugt wäre. In einem Epigramm der Anthologie, das ein offenbar stark pathetisches Bild der Opferung beschreibt, wird jedoch Polyklet, nicht Polygnot, als Meister genannt und seine berühmte Herastatue erwähnt. Dies wird nun zwar nicht stimmen, aber zwei Fehler braucht das Epigramm nicht zu enthalten; denn es scheint einen jüngeren Maler Polyklet von Thasos gegeben zu haben. Auf ein jüngeres Bild führt die starke Entblößung der Polyxena hier ebenso wie die der einen Tochter des Lykomedes auf dem Köcher und vollends auf dem besten pompeianischen Bilde; bei Polygnot war selbst Kassandra nach Lukian regelrecht bekleidet, ebenso wahrscheinlich noch die Iphigenie des Timanthes. So scheint schon dies Bild für Polygnot wegzufallen und vollends ist die Beziehung zu seinem „Gegenstück" nicht so stark, daß es dies nach sich ziehen müßte. Das gilt erst recht für die Diomedesbilder; daß aber der ganze Zyklus nicht doch von Polygnot gewesen sein könnte, läßt sich auch nicht beweisen; nur fällt die Beweislast denen zu, die das behaupten. Da wir von diesen Bildern doch keinerlei Vorstellung gewinnen, liegt nicht allzu viel daran.

Abb. 651

Endlich erwähnt Plinius eine Tafel von Polygnot in der Porticus des Pompeius in Rom, von welcher man zweifle, ob ein Aufsteigender oder ein Absteigender mit dem Schilde dargestellt sei. Der Gedanke, daß es sich um einen Apobaten, also eine attische Weihung, handle, hat viel für sich; ebensogut wie das Gespann kann Plinius aber auch einen größeren Zusammenhang verschweigen. — Wenn endlich ein Epigramm ein vom Blitz getroffenes Bild (oder eine Statue?) des Salmoneus von Polyklet von Thasos nennt, so braucht man den Namen auch hier nicht in Polygnot zu ändern. War das Werk doch von ihm, so möchte man eher an eine seiner Erzstatuen denken.

§ 716

Über Mikons Werke ist nur noch wenig zu sagen. Oben ist ausgeführt, wie sehr uns das Urteil durch die Unsicherheit über die Urheberschaft des Amazonen- wie des Kentaurenbildes im Theseion erschwert wird. So kommen die Versuche, sich seine Amazonenschlacht in der Stoa Poikile in den Grundzügen vorzustellen, nicht über schwankende Möglichkeiten hinaus und führen nicht einmal so weit wie bei dem fraglichen Kentaurenbilde. Nur eine solche Möglichkeit ist der Gedanke, der Höhepunkt der Handlung sei so erfaßt gewesen, daß er einen Ausblick auf Anfang und Ende gewährte: einerseits rückten noch frische oder an anderer Stelle freigewordene Scharen in den Kampf ein, andrerseits begann Niederlage und Flucht. Dies ist auch bei vollkommener Wahrung der zeitlichen Einheit möglich und scheint im Bilde der Marathonschlacht ähnlich gewesen zu sein; aber weder diese Analogie noch die in der Vasenmalerei vorliegenden Elemente einer solchen Komposition genügen, um ihre Wirklichkeit zu erweisen, ja nur entschieden wahrscheinlich zu machen. Allein, wenn dies selbst nicht nur vermutet würde, sondern überliefert wäre, so gewännen wir doch noch keine wirkliche Vorstellung des Ganzen, geschweige denn des Einzelnen; es lassen sich allzuviel verschiedene Formen der Anordnung denken. In diesem Bilde kam der bis auf Helm und Auge vom Gelände verdeckte Butes vor. — Daß wir von dem Theseus auf der Meerfahrt im Theseion nichts Verläßliches wissen, ist oben gesagt; ja man kann sogar fragen, ob die übliche Bezeichnung des Vorwurfes als Darstellung des Theseus vor Poseidon und Amphitrite richtig ist. Denn überliefert ist sie nicht. Pausanias sagt nur, Mikon habe nicht den ganzen Mythos, den er kurz erzählt, gemalt. Kann sein Bild nicht von der in der Vasenmalerei herr-

schenden Typik abgewichen sein und z. B. die Rückkehr des Theseus mit dem Kranz der Amphitrite dargestellt haben? Die polygnotischen Fassungen der Iliupersis und des Freiermordes haben ja auch keine Spuren in der bildlichen Überlieferung hinterlassen.

Womöglich noch schlechter sind wir mit dem Argonautenbild im Anakeion daran. Dies ist obendrein gänzlich undatiert; es kann aus den siebziger, aber auch aus den vierziger, wenn nicht gar dreißiger Jahren des 5. Jahrh. stammen. Nun ist ein früherer Ansatz gewiß wahrscheinlicher; aber ausgeschlossen ist auch ein später nicht. Dies ist aber wichtig für die Frage nach allfälligen Nachklängen in der Kleinkunst. Aus den Worten des Pausanias folgt nichts Näheres, als daß Mikon besondere Sorgfalt auf Akastos und seine Pferde verwendet habe; Pferde waren überhaupt seine Stärke, wenn er ihnen auch wohl einmal irrig untere Augenwimpern malte. Dies gibt nur einen schwachen Hinweis darauf, daß der Vorgang sich in Iolkos abspielte; denn die Rosse der Dioskuren erscheinen auch bei dem kretischen Abenteuer der Argonauten, gehören freilich fast zum Wesen der Dioskuren. Iolkos wäre als Ort gesichert, wenn die von Pausanias gelegentlich ihrer Gräber in Arkadien erwähnten Peliaden des Mikon sich auf diesem Bilde befanden. Das ist möglich, ja nach der auch bei Panainos bewährten Neigung des Pausanias zum Zurückgreifen wahrscheinlich, aber nicht sicher. Trifft es zu, so sind immer noch ganz verschiedene Bilder möglich, vor der Abfahrt wie nach der Rückkehr, womöglich mit den Leichenspielen für Pelias. Am ansprechendsten ist *Roberts* Vermutung, daß die eben noch rechtzeitige Ankunft des von Pelias vor der Ausfahrt absichtlich ferngehaltenen Akastos mit Argos dargestellt gewesen sei. Daß der Pariser Krater wirklich mit diesem Bilde zusammenhängt, ist auch nicht ganz ausgeschlossen, aber beides sind doch wieder nur unsichere Möglichkeiten; bei dem Kraterbilde liegt ein ernstes Bedenken in dem Fehlen jeder Andeutung der Argo.

Abb. 492 Gr. Vm. Tf. 108

Abb. 574, 628 Gr. Vm. Tf. 38 f.

Darüber hinaus verliert man jeden Boden unter den Füßen. So hat man die einander auffällig entsprechenden Bilder des Taloskraters und der Ficoronischen Ciste auf zwei benachbarte Gemälde des Mikon zurückgeführt. Der Wortlaut des Pausanias schließt das nicht geradezu aus, obwohl man sich wundert, zwar von den Rossen des Akastos, nicht aber von denen der Dioskuren zu hören. Allein dies würde einen sehr späten Ansatz der Gemälde bedingen und hat bei der Ciste trotzdem noch große Schwierigkeiten. Die Verwendung eines Schiffshinterteiles, das sich selbst auf einer Parthenonmetope ganz gleichartig findet, von Bäumen an wichtigen Stellen der Komposition, von gelagerten Nebengestalten ist zu allgemein, als daß daraus für den Krater und die Ciste unbedingt auf zwei als Gegenstücke gemalte Bilder geschlossen werden müßte. So hat es keinen Zweck, die Unsicherheit durch den Schluß auf Mikon, und zwar womöglich auf Bilder aus kimonischer Zeit, die durch spätere Umgestaltungen vermittelt wären, ins Maaßlose zu vermehren.

§ 717

Von Mikon wenden wir uns zu Panainos und erinnern uns dabei, daß die Grenze zwischen diesen beiden Meistern in der Überlieferung nicht ganz scharf ist: das Bild der Marathonschlacht wird nicht nur in unzuverlässigen späten Angaben, in welchen auch Polygnot zur Wahl gestellt wird, sondern bereits von einem Redner des 4. Jahrh. auf Mikon zurückgeführt. Gewichtiger als beides ist doch wohl das Zeugnis der hellenistischen Kunstforschung für Panainos. Daß das Bild von beiden gemeinsam gemalt gewesen sei, ist ebensowenig zu schließen, wie, daß Panainos eine zweite Marathonschlacht an anderem Orte gemalt habe. Das Bild war das letzte in der Reihe der vier Gemälde in der Stoa Poikile und saß, wie wir sahen, wahrscheinlich auf einer Seitenwand. Da die Nachklänge auf Vasen und Sarkophagen die Perser und den Strand rechts, die Griechen links zeigen, wird auch die Beschreibung des Pausanias wie gewöhnlich von links nach rechts laufen. Das Bild saß dann auf der rechten Seitenwand, und wer davor stand, hatte ganz unabhängig von der wahrscheinlich auch mehr oder minder entsprechenden Richtung der Halle das Kampfgelände ebenso vor Augen, wie wenn man sich in Athen gegen Marathon wendet.

Die Grundzüge der Komposition im äußerlichen, topographischen Sinne dieses Wortes gehen aus der Beschreibung des Pausanias, manche Einzelheiten auch aus den Angaben verschiedener Redner hervor. Links stand der Kampf noch, aber sein Ausgang war doch schon durch das Herbeiströmen griechischer Verstärkungen angedeutet: von den Platäern war ein Teil noch im eiligen Heranschließen, wie das schon auf der hocharchaischen Kanne Chigi bei einer Schlachtreihe dargestellt ist. Miltiades wies mit der Hand die Angriffsrichtung. In der Mitte sah man fliehende Perser, doch wohl von Griechen ver-

Abb. 59

folgt und sich daher gegenseitig in den Sumpf drängend. Am rechten Ende hatte eine Athenerschar unter Führung des hier fallenden Kallimachos bereits die Schiffe, auf welche die Perser flüchteten, erreicht; hier hieb ein Perser dem Bruder des Aischylos Kynegeiros mit einem Beil die rechte Hand ab, mit welcher er ein Schiff festzuhalten suchte. Und dies scheint kein beliebiges Schiff gewesen zu sein, sondern eben das, auf welches sich die persischen Feldherren Datis und Artaphernes geflüchtet hatten — sofern man die Schilderung des Rhetors Polemon und ihr entsprechende Gestalten später Sarkophagreliefs auf das Gemälde in der Stoa Poikile beziehen darf. Dicht dabei starb ein attischer Heerführer den Heldentod in der vordersten Reihe, die persischen Feldherren aber sahen untätig zu, wie ihre Leute umkamen, und waren nur um die Sicherheit ihres höheren Daseins besorgt: ein ethisch vertiefter Gegensatz wie in den Persern des Aischylos und in den Gemälden Polygnots, in den olympischen Giebeln und in den besten Vasenbildern dieser Zeit.

Was sonst noch berichtet wird, ist für die Komposition nur insofern wichtig, als auch persische Reiter und eine Anzahl Götter und Heroen genannt werden. Die Reiter brachten Abwechslung und wohl auch Gliederung in das Bild, die Gottheiten können von großer Bedeutung für die Komposition gewesen sein, nur erfahren wir leider nichts Näheres darüber. Am Kampfe beteiligt zu haben scheint sich nur der Dämon Echetlos mit seiner Pflugschar; denn selbst von Theseus sagt Pausanias nur, daß er aus der Erde aufzutauchen schien. So ist es möglich, wenn auch keineswegs sicher, daß der große Gegensatz des Kampfgetümmels und der ruhig zuschauenden Götter das Bild beherrschte, gewiß wirkungsvoller als in dem engen Relieffriese des Theseions, an Ethos vielleicht mit dem olympischen Westgiebel vergleichbar, wo Apollon kühl und unberührt und doch entscheidend die Brandung des Kentaurenkampfes überragt. Aber wüßten wir selbst, daß die Götter wie auf apulischen Vasen in langer Reihe über der Schlacht thronten, daß Helios und Selene sie umrahmten wie so oft bei Phidias — wir erhielten doch nur eine allzu blasse Vorstellung davon, wie dieser Gedanke künstlerisch geformt war, kennten nur ein weiteres Stück von der Topographie, nicht aber von der Komposition des Bildes. Die Götter können aber auch ganz anders angebracht und verteilt gewesen sein. Was diese Unsicherheit für die Vorstellung des Ganzen bedeutet, ist klar. Genügen schon die Angaben über die delphischen Bilder des Polygnot nicht zu einer auch nur schematischen Wiederherstellung ihrer Komposition, so ist ein solcher Versuch hier völlig müßig; aus den uns bekannten Grundzügen lassen sich die allerverschiedensten Bilder innerhalb der Grenzen dieses Stiles entwerfen. § 718

Wir können daher selbst über das Allgemeinste nicht sicher urteilen und wissen nicht einmal, ob sich das Bild in zeitlicher Abfolge vor dem Beschauer abrollte oder ob die Einheit der Zeit mehr oder minder streng bewahrt war; und es handelt sich nicht nur um dies oder jenes, sondern es sind auch allerhand schwer greifbare Zwischenstufen möglich. Die Geschichte der Schlacht gibt einen Hinweis, daß die Einheit gewahrt gewesen sein kann — nicht muß. Anfangs waren nur die griechischen Flügel siegreich, die Mitte gab nach; da rief Miltiades die Flügeltruppen zurück; ihr Angriff entschied. *Schöne* sagt sehr richtig, daß dieser entscheidende Augenblick dargestellt gewesen sein kann. Läge nicht die bildliche Überlieferung vor, so könnte man in dem etwas aufgelösten Herbeieilen der Platäer den Beweis dafür finden; denn die unsinnige Deutung des Verfassers der Rede gegen die Neaira sollte wirklich nicht mehr nachgesprochen werden: sie seien aus Platää herbeigeeilt, so schnell ein jeder konnte. Dabei dürfte ihnen doch der für die Schlacht nötige Atem ausgegangen sein. Daß andere Griechen bei den Schiffen und wohl auch an den Sümpfen kämpften, ist kein Gegengrund; denn der Befehl brauchte nicht alle erreicht zu haben, und jede Verfolgung aufzugeben empfahl sich auch nicht. Immerhin muß man sich auch bei dieser Deutung fragen, ob das Bild nun wirklich topographisch wörtlich zu nehmen war; wenn auch keine zeitliche, so kann doch sehr wohl eine gewisse räumliche Aufreihung stattgefunden haben.

Allein derartige Fragen gehen gegenüber einem unperspektivisch auf der Fläche entwickelten Bild eher schon zu weit; hat doch auch die uns näher bekannte ideale Räumlichkeit der delphischen Iliupersis immer noch etwas von dem naiven Nebeneinander des Troilosbildes auf der Françoisvase. Aber das verdient doch festgestellt zu werden, daß sich auf § 719

Gr. Vm. Tf. 11 f.

keinem einzigen Bilde dieses Kreises eine ähnliche zeitliche Entwicklung wie auf dem Parthenonfriese nachweisen läßt. Selbst bei langen und anscheinend hufeisenförmig geführten Gemälden scheinen die Meister sich in dieser Hinsicht nicht mehr die gleiche Freiheit erlaubt oder vielmehr andere Kunstmittel verwendet zu haben als bei einem außen um ein großes Gebäude laufenden Fries, den man nicht mit ein paar Schritten oder Wendungen, sondern nur in langer Wanderung überblicken konnte.

Was wir sonst noch von dem Bilde hören, bezieht sich nur auf Einzelheiten, die freilich zum Teil sehr wichtig sind; so besonders die Angabe, daß die bedeutendsten Führer und Kämpfer bildnismäßig dargestellt gewesen seien. Inwieweit dies bei längst Verstorbenen, von welchen man keine wirklichen Bildnisse in unserem Sinne besitzen konnte, zutraf, scheinen sich die Alten nicht gefragt zu haben; ebensowenig, woher man die Züge der persischen Führer so genau kannte. In Wahrheit kann es sich hier nur um Abb. 496 individuelle Bildung der Köpfe handeln; persönliche Ähnlichkeit wird gerade bei den bedeutendsten Gestalten kaum anders als durch Hörensagen oder ferne Erinnerung, also in sehr geringem Maaße, vermittelt worden sein; sie kann kaum weiter gegangen sein als Abb. 485 schon bei dem archaischen Diskos des Arztes Aineios. Überlebende wie Aischylos können dagegen wirklich ikonisch dargestellt gewesen sein. Genannt werden uns noch ein Krieger Epizelos (Polyzelos), der durch den Anblick einer dämonischen Erscheinung erblindete, und ein anderer, der mitsamt seinem ihm treu beistehenden Hunde verewigt war — wiederum zwei Züge von Abwechslung in dem gestaltenreichen Bilde, das auch durch den wirksamen Gegensatz von Tracht und Bewaffnung belebt wurde. Wie die Angabe, daß die Perser größer als die Griechen erschienen seien, zu verstehen ist, fragt sich; denn in der Literatur wird zwar die Körpergröße bei den Persern oft genug hervorgehoben, aber die bildliche Überlieferung weiß davon nichts. Vielleicht lag nur stellenweise Anpassung an besondere Raumverhältnisse vor; das genügte bei bösem Willen, um den Maler chauvinistisch zu verklagen. Jedenfalls berechtigt die Angabe nicht, hier die Anfänge perspektivischer Verkleinerung festzustellen.

Andere Wandgemälde des Panainos sind nicht bezeugt, doch mit Wahrscheinlichkeit zu erschließen. Die Angabe über den Athenatempel von Elis, wo er den Schild der Goldelfenbeinstatue des Kolotes innen ebenso ausmalte wie Phidias wahrscheinlich den der Athena Parthenos, ist zwar ungewiß; wir sahen bereits, daß der mit Krokossaft angemachte, d. h. offenbar gefärbte Stuck nicht unbedingt mit Bildern geschmückt gewesen sein muß. Aber wie käme ein so bedeutender Maler zu einer derartigen Arbeit, wenn ihm diese Technik nicht aus der Wandmalerei vertraut gewesen wäre? Wir dürfen für ihn also Wandmalerei auf Stuck, was noch nicht Freskomalerei bedeutet, erschließen. Weiter führt die Angabe des Strabon, außer seiner Arbeit am olympischen Zeus, und zwar besonders am Gewande, habe man viele wunderbare Malereien von ihm περὶ τὸ ἱερόν, d. h. offenbar ganz allgemein im heiligen Bezirke gezeigt. Dies klingt, auch wenn man einiges Unverständnis bei Strabon annimmt, nicht so, als ob es nur die Schrankenbilder am Zeusthron beträfe. Man könnte sich nun mit der Annahme beruhigen, daß eine Anzahl bedeutender Tafelbilder von ihm im Heiligtum geweiht war. Allein es gab auch in Olympia eine Stoa Poikile, ein fast hundert Meter langes Gebäude, das die Ostseite der Altis abschloß. Pausanias sagt, die Halle sei nach den Gemälden benannt worden, die in alter Zeit dort gewesen seien; andere nennten sie die Echohalle wegen eines vielfachen Echos.

Die Halle, die Pausanias sah, stammte aus dem 4. Jahrh. und war vermutlich von König Philipp erbaut. Sie ersetzte eine ältere, etwas weiter östlich gelegene Halle, die anscheinend dem Stadionwalle weichen mußte. Diese wird Wandgemälde enthalten haben, die, wenn sie auf Stuck gemalt waren, mit ihr untergingen; eine Holztäfelung hätte man wohl erhalten und versetzen können, wenn es vorsichtig genug geschah. Spätestens müßten sie zwischen Pausanias und Strabon oder eher seiner Quelle zugrunde gegangen oder aus Olympia entfernt worden sein. Diese ältere Halle nun ist gleichzeitig oder bald nach dem Zeustempel erbaut worden; ihre Fundamente enthalten verworfene Werkstücke von ihm. Daß sie von Panainos, wenn auch vielleicht nicht von ihm allein, ausgemalt wurde, ist sehr wahrscheinlich. Wann dies geschah, wissen wir nicht. Es kann gleich nach der Erbauung geschehen sein, und zwar auch dann, wenn der Zeuskoloß erst in den dreißiger Jahren entstand; näher liegt aber natürlich die Annahme, daß es während oder nach dessen Herstellung geschah.

§ 720 Daß Panainos auch Tafelbilder malte, geht schon aus der Angabe über seine Niederlage im Wettstreit mit Timagoras von Chalkis bei den Pythien hervor; dies wäre, wenn man Plinius beim Wort nehmen darf, in der ersten Hälfte der vierziger Jahre gewesen. Tafelbilder waren auch in jedem Falle die Schrankenbilder am Thron des Zeuskolosses, die sich unter den die Beine verbindenden Querriegeln befanden. Pausanias sagt, man könne ihretwegen nicht unter den Thron gehen, was beim amykläischen Thron

möglich sei; sie waren also gewiß nicht künstlich in das Dunkel unter dem Thron hineingeführt, so daß sie die Thronbeine und die vier inneren Stützen des Kolosses unter dem Sitze verbanden, sondern zeigten ihre Gestalten im Licht und in der gleichen Ebene wie die freiplastischen Darstellungen auf den Querriegeln über ihnen. Vorn, wo die Beine der Statue davorgriffen, waren die Schranken natürlich nicht bildlich verziert; sie waren nur blau gemalt. Es liegt nahe, daraus auf blauen Grund der neun Bilder, die zu je dreien seitlich und hinten je eine Schranke verzierten, zu schließen; jedenfalls aber spricht es für Buntmalerei, nicht für die das volle Blau meidende Vierfarbenmalerei. Die einzelnen Bilder waren eher nur durch Streifen voneinander getrennt, als auf besondere Tafeln gemalt; solche müßte man sich doch erst wieder auf eine durchlaufende Schranke aufgesetzt denken; denn Zwischenpfeiler hätte Pausanias doch wohl erwähnt. Die Schranken bzw. Tafeln bestanden vermutlich aus Holz; die Gestalten wird man sich nach den Maaßen des Zeusbildes ungefähr lebensgroß zu denken haben.

Jedes Bild enthielt zwei Gestalten: Atlas mit seiner Last und Herakles; Theseus und Peirithoos; Hellas und Salamis mit der Schiffstrophäe, dem Aphlaston; dies war die eine Seitenschranke, und zwar die linke, wenn Pausanias wie gewöhnlich von links nach rechts beschrieb. Es folgt die Rückseite: Herakles und der Löwe; Aias und Kassandra; Hippodameia und Sterope; endlich rechts Herakles mit erhobenem Bogen und der gefesselte Prometheus; Achill, der die sterbende Penthesilea hielt; zwei Hesperiden mit den Äpfeln. Man sah also jedesmal links eine Tat des Herakles, rechts den Siegeslohn großer Taten, darunter den des mythischen Wagenrennens, das zum Vorbilde dieses vornehmsten Agones geworden und im Ostgiebel dargestellt war. Die Mittelbilder zeigten das in mancher Heldentat verbundene Freundespaar: Theseus, den dem Panainos vertrauten attischen Herakles, und Peirithoos; den frevlen Siegermut des Aias; die Menschlichkeit im Siege bei Achill. Die Auswahl ist in Olympia, dem geistigen Mittelpunkte des dorischen Mannesideales, leicht verständlich und ist durch den Vergleich entsprechender pindarischer Gedanken gut beleuchtet worden. Weiter ins einzelne zu gehen ist bedenklich, denn man läuft Gefahr, nicht aus-, sondern unterzulegen; und es ist auch nicht nötig, denn eine Bilderreihe ist kein Gedicht und der Schauende ist nur einfachen Gedankenverbindungen zugänglich. Ein Grund zum Zweifel an den von Pausanias genannten Namen besteht nicht; seine bestimmten Angaben sprechen dafür, daß sie mindestens da, wo es nötig schien, dabeistanden. Zwei Hesperiden mit goldnen Äpfeln waren auch ohne das kaum verkennbar. Daß sie nicht neben dem Atlasbilde, sondern als symmetrischer Abschluß am andern Ende der Reihe standen, ist durchaus unbedenklich; denn es wurde dadurch ja keinerlei Handlung zerrissen. Daß die meisten Bilder einen handlungslosen Zustand zeigten, ist das einzige, was wir von ihrer künstlerischen Form erkennen. Für die Zeichnung wird man das herkulanische Marmorbild des Kopisten Alexandros vergleichen dürfen, im besonderen die Leto für die ruhigen Frauengestalten.

§ 721 Abb. 629

Dies Bild der Knöchelspielerinnen gibt uns wenigstens als Zeichnung eine im großen Ganzen nur wenig entstellte Anschauung eines Tafelgemäldes etwa der dreißiger Jahre des 5. Jahrh. Sein Erhaltungszustand bedarf genauer Untersuchung. Es ist möglich, daß es ein Monochrom (oder Oligochrom) wie die monochromata ex albo des Zeuxis war, doch können auch die aufgesetzten Farben ganz verloren sein, so daß nur eine Art Verbindung von Vorzeichnung und Untermalung vorläge. Erhalten ist das vorherrschende Rotbraun in Linien und Flächen, etwas Graublau und eine vereinzelte Spur von Rundung der Körperform durch Schraffierung. Am reinsten wirkt die in Form und Ausdruck sehr durchdachte Komposition. Beim ersten Blick fällt auf, was man bei einem Vasenbild als mangelhafte Raumfüllung bezeichnen würde: eine leere Stelle rechts oben und ein nur etwas überbrückter leerer Streifen zwischen den kompakten Gruppen. Beides sind Wirkungsmittel einer selbstsicheren Kunst.

Die Gespielinnen Leto und Niobe haben sich um einen Astragalwurf entzweit. In sichtlich gekränkter Würde steht Leto halb weggewendet da und kaum öffnet sie ihre Rechte der nach ihr greifenden Hand der Niobe — eine bei beiden noch nicht recht freiwillige Versöhnung, die eine gemeinsame Freundin, die zierliche Phoibe, eifrig betreibt: ihre Linke drängt die Schulter der Niobe vorwärts und ihre Rechte winkt hinter deren

Rücken mit jener eindringlich greifenden Gebärde der Südländer die zögernde Leto heran. Ein reizendes Alltagsbild, doch für den Griechen, der die Namen las, ein schicksalschweres Vorzeichen und durch die königliche Würde der Leto auch für den Unkundigen seltsam eindrucksvoll. Diese Wirkung wird mächtig gesteigert durch den Gegensatz zu den ganz in ihr Spiel versunkenen Mädchen, die gar nicht bemerken, was neben ihnen vorgeht. Aber dies Spiel zeigt uns doch auch zugleich den Keim zu ähnlichem Zwist: Aglaia folgt gespannt dem Knöchelwurf und hält ihren letzten Astragal krampfhaft fest. Wir sehen die Entwicklung hier auf dem Wege von dem hohen Ethos des Polygnot zu dem reizvollen Spiel mit dem Ausdruck bei Zeuxis.

Wie mit Ausdruck, so ist das Bild auch ganz mit Form erfüllt: die Kauernden verdecken großenteils den Unterkörper der Stehenden, deren Haltung doch durch je einen Fuß klar angezeigt wird. So sind zwei dichte, in die Tiefe gebaute Gruppen von zwei und drei Gestalten gebildet. Sie werden getrennt durch jenen leeren Streifen, der die Massen in glücklichem Verhältnis teilt und doppelten Ausdruckswert besitzt: man spürt Letos auch in ihrer Haltung deutliches Zurückziehen und Wegwenden, und erst die Überbrückung dieser Leere gibt dem wunderbaren Wellenspiel der Hände seinen vollen Nachdruck. Und auch hier wieder der Gegensatz: unter Niobes suchenden Händen die mit den Knöcheln ausgestreckte Rechte der Hileaira, die nur in den Streifen hinein, nicht darüber weggreift und ihre schönen Linien auf dem ruhigen Grunde zeigt. Zu unterst die Ursache des Risses, der durch das Bild geht: die Astragale zwischen den Füßen der entzweiten Freundinnen. Endlich die Leere rechts oben: sie deutet im Vereine mit dem schräg zurückwehenden Gewand und dem Fuße das Vorwärtsdrängen der Phoibe an wie in jener prachtvollen Parthenonmetope mit dem Lapithen, der den Kentauren gegen den Bildrand drängt: ein dynamisches Gleichgewicht der Massen unter Verzicht auf eine dekorative Raumfüllung wie in der sogenannten Theseusmetope. Dieser Wirkung des Drängens und Ausweichens nach links dienen alle die nach rechts unten laufenden Schrägen des Bildes, die erst in der linken unteren Ecke in dem rechten Unterschenkel und in den Mantelfalten der Aglaia ihre kräftige Gegenbewegung finden. So erweist sich diese Komposition als ein reifes Meisterwerk, das uns schmerzlich fühlen läßt, was wir alles verloren haben; denn weder dem Relief — man denkt an Orpheus und Eurydike, wo auch die Hände so viel sagen — noch der Vasenmalerei stehen ähnlich reiche Ausdrucksmittel zur Verfügung.

Auch in der Zeichnung hat der Kopist trotz grober Entstellungen noch viel Schönheit bewahrt; man spürt die Nähe der Parthenongiebel. Am ärgsten ist die Verschiebung der Proportionen im Sinne des hoch- und engbrüstigen Ideales, das die späthellenistischen Terrakotten ebenso übertrieben zeigen wie die eklektisch-klassizistischen Gestalten der römischen Wandmalerei, z. B. im Tiberhause. Bei Phoibe scheint das zurückwehende Gewand mißverstanden zu sein. Wieviel der Linienzug verloren hat, fühlt man überall, am stärksten an den Gesichtern und Händen.

(Abb. 719 f.)

§ 722 Dieser eigentlichen Kopie reihen sich viele Bilder an, die wie Nachklänge von Gemälden unbekannter Meister wirken. Es sind naturgemäß hauptsächlich Vasenbilder, doch auch Reliefs und Gemmen. Das nähere Verhältnis zu dem vermuteten Vorbilde läßt sich nur selten feststellen und die Vorzüglichkeit eines Vasenbildes beweist noch nicht, daß sein Maler einem Größeren folgte. So wird hier nur auf weniges hingewiesen und mit einem zur Vorsicht mahnenden Beispiel begonnen. Von Gemmen scheint kaum eine zweite so entschieden auf ein von polygnotischem Geist erfülltes Vorbild hinzuweisen wie ein etruskischer Skarabäus: von den sieben Führern des Zuges gegen Theben sehen wir fünf in sorgenvoller Haltung sitzen und stehen; auf ihnen scheint der unheilkündende Spruch des Amphiaraos zu lasten. Nähere Betrachtung mit Hilfe der Inschriften läßt freilich erkennen, daß das Hilfsgesuch von Polyneikes und Tydeus bei Adrast gemeint ist. Man denkt dabei an manche Gestalt in den delphischen Bildern des Polygnot. Auf diese hat man andere Gemmen mit weniger Gestalten zurückgeführt, doch genügt die gegenständliche Übereinstimmung dazu nicht. Hier vollends liegt ein ganz besonderer Fall vor. Der Geist des hohen Stiles ist unverkennbar, aber ein polygnotisches Gemälde der Sieben läßt sich nicht erschließen; denn dieser und andere etruskische Meister haben die aus spätarchaischen Bildern bekannte Fassung der Gesandtschaft zu Achill für den

verwandten thebanischen Vorwurf benutzt. Daß diese Übertragung schon in der griechischen Malerei stattgefunden habe, ist kaum anzunehmen und jedenfalls nicht zu beweisen.

Weiter führt der Vergleich zweier Parthenonmetopen mit einem Vasenbild: Helena von Menelaos bedroht, von Aphrodite beschirmt. Diese drei Gestalten, ein kleiner Eros und das Idol stimmen im wesentlichen überein; je eine weitere Gestalt ist verschieden, kann also ein Lückenbüßer sein, wenn das Bild nicht aus einem größeren Zusammenhange stammt. Dies ist möglich, aber keineswegs nötig; es kann ein Dreigestaltenbild wie jene beiden auf dem Skyphos des Makron kenntlichen zugrunde liegen; denn daß nicht etwa in der den Vorgang arg zerschneidenden Verteilung auf zwei Metopen die ursprüngliche Komposition erhalten ist, nimmt man gewiß mit Recht an. Darauf führt auch ein Wort des Aristophanes: der Anblick von Helenas Busen habe Menelaos gebändigt. Nun zeigt das Vasenbild den Schlitz des dorischen Peplos wirklich bis oben offen und läßt auch in der Vorderansicht die Brust ein wenig sehen; Menelaos sah sie von der Seite ganz. Dies weist auf ein jedem Athener bekanntes Gemälde. Man hat vermutet, es sei die Iliupersis des Polygnot gewesen und hat sogar die ganze Reihe der Nordmetopen auf sie zurückgeführt; allein dies ist im ganzen wie im einzelnen allzu unsicher und unterliegt starken Bedenken.

Abb. 435 f.

Bei anderen Vasenbildern fehlen solche Beziehungen meist. Am überzeugendsten ist die Zurückführung des oben gewürdigten Skyphos mit dem Freiermord auf ein berühmtes Gemälde; denn zu seiner eignen Bedeutung kommt die Verwandtschaft der Reliefs am Heroon von Trysa und an etruskischen Urnen und römischen Sarkophagen. Sie genügt zwar nicht zum Nachweis eines gemeinsamen Vorbildes, verrät aber das Bestehen einer Typik, an deren Spitze man ein bedeutendes Bild sucht; wie hoch es stand, zeigt selbst der knappe Auszug auf dem Skyphos. Anderes bleibt reine Vermutung, aber wenigstens den Geist der großen Malerei spüren wir deutlich in vielen Vasenbildern: Polyneikes und Eriphyle, Orpheus, Thamyras, vielleicht auch Sappho, Musaios, Aktaion. Einer Weihung an Aphrodite folgt vielleicht jener köstliche Krater, in dessen Bilde die Göttin Phaons Kahn besteigt. Auch dionysische Weihungen mögen manchem großartigen Vasenbilde zugrunde liegen. Endlich sei auf das bedeutendste der sogenannten melischen Tonreliefs hingewiesen. Der Racheschwur der Geschwister an Agamemnons Grab ist darin mit so fein abgestufter seelischer Vertiefung dargestellt, daß der Schluß auf ein Gemälde als Vorbild unabweisbar scheint. Er drängt sich auch bei anderen Reliefs dieser eigenartigen Gattung auf.

Abb. 559
Gr. Vm. Tf. 138
Gr. Vm. Tf. 66 B
Abb. 554 f., 511 f., 515
Abb. 557
Abb. 562, 571

Eine Sonderstellung nehmen die schon im Überblick herangezogenen thebanischen Grabstelen ein. Ihrer Zeichnung nach kann nur die des Mnason noch der perikleischen Zeit angehören; die anderen tragen alle Kennzeichen des reichen Stiles der Vasenmalerei, aber alle drei geben uns durch ihre Größe eine ganz andere Vorstellung von der Zeichenkunst ihrer Zeit als Vasenbilder und natürlich auch Reliefs. Die Züge des Mnason sind nicht soweit individualisiert wie bei jenem archaischen Rundbilde des Arztes Aineios. Form und Bewegung der ganzen Gestalt und der lebendig fließenden Gewandfalten sind mit liniensicherer und ausdruckstarker Kunst erfaßt. Darin und in ihrer schlichten Vornehmheit steht die Mnasonstele hoch über den anderen. Dennoch und trotz erheblicher Unterschiede im einzelnen ist der Grundtypus gleich und seine besondere Fassung auf der Stele des Saugenes wiederholt sich in der Darstellung des Aias auf den Münzen des benachbarten Opus. Man hat daher diese und die Stelen auf ein Gemälde des Aias in Opus zurückgeführt und dies einem Meister des polygnotischen Kreises zugeschrieben. Allein das ist mehr als wir wissen können. Die Münzen beginnen erst um 400 und genügen daher nicht, um ein soviel früheres Gemälde als Archegeten dieser Typik zu erschließen und vollends seine Schule zu bestimmen.

Abb. 633 f.
Abb. 485

Abseits von der hohen Kunst steht ein Maler, über den sich aus der Überlieferung kein sicheres Urteil gewinnen läßt: Agatharchos, der Sohn des Eudemos von Samos. Er war mindestens von den sechziger bis zu den zwanziger Jahren in Athen tätig. Aus seiner Spätzeit wird berichtet, er habe sich gerühmt, rasch und leicht zu malen, worauf Zeuxis gesagt habe, er dagegen male langsam, aber auch für lange Dauer. In dieser Zeit sperrte ihn Alkibiades gewaltsam in seinem Haus ein, damit er es ihm ausmale, obwohl Agatharchos durch Verträge mit anderen gebunden war; erst nach vier Monaten gelang es ihm zu

§ 723

entkommen. Was der Gegenstand seiner Malerei war, erfahren wir nicht; immerhin deuten beide Angaben auf dekorative Malerei von mäßigem Werte. Wichtiger ist die Angabe des Vitruv, er habe für Aischylos eine Skene gemacht und eine Schrift darüber hinterlassen; dadurch angeregt hätten Anaxagoras und Demokrit über Perspektive, und zwar im besonderen über perspektivische Architekturmalerei geschrieben. Diese Nachricht ist verschieden gedeutet worden. Die einen meinten, er sei auch Architekt gewesen, was ja leicht möglich ist, und habe zwischen 467 und 458 das erste hölzerne Bühnengebäude erbaut, aber nicht bemalt; die anderen schlossen, er habe die Bühnenfront mit perspektivischer Architekturmalerei verziert, sei also der Entdecker der Linearperspektive gewesen.

Der erste, der dies glaubte, war unseres Wissens Vitruv; aber dieser Glaube beruhte schwerlich auf Überlieferung, sondern nur auf einem Schlusse, der bei näherer Überlegung als anachronistisch erscheint. Vitruv hat gewiß weder die Schrift des Agatharchos noch die des Anaxagoras gesehen, sondern fußt auf dem späteren Demokrit, der bereits die apollodorische Malerei kannte, und konnte sich keine andere Skenographie denken als die hellenistische mit ihren Architektur- und Landschaftsperspektiven. Von dort ist der technische Ausdruck auf die perspektivischen Entwürfe der Architekten übergegangen. Bedenkt man, wie bescheiden die Anfänge der Gegenstandsperspektive auf den frühklassischen Vasen sind, daß sich dagegen im letzten Drittel des 5. Jahrh. darin eine ganz anders entwickelte Kenntnis verrät, so wird man dem Scheinmaler Apollodoros, dessen Skiagraphia Perspektive und Schattenlehre in sich schloß und daher später mit Skenographia gleichgesetzt wurde, den Ruhm lassen müssen, der erste wirkliche Perspektiviker gewesen zu sein. Dennoch kann Agatharchos schon am ersten Bühnengebäude einzelne Kulissen wirklich mit Felsen, Höhlen und dergleichen bemalt haben; nach dem Stande der Theaterfrage kommt anscheinend nur die große Mitteltür dafür in Betracht. Daraus würde sich ganz allmählich die Skenographie entwickelt haben. Wir hätten also bei Agatharchos zunächst nur primitive Anfänge perspektivisch-räumlicher Malerei wie auf den Vasen; in dem Menschenalter von der ersten Skene bis zu Apollodoros mag immerhin eine gewisse Entwicklung stattgefunden haben. Im gegenständlichen Sinne scheint Sophokles dazu beigetragen zu haben, im theoretischen Anaxagoras. Die epochemachenden Neuerungen des Apollodoros eröffneten dann fast unbegrenzte Möglichkeiten, die freilich auch gewiß nicht binnen kurzer Zeit erschöpft wurden. Daß Apollodoros selbst für die Bühne gemalt hat, ist nicht wahrscheinlich. Agatharchs Kulissenmalerei würde demnach nur das Problem gestellt haben, nicht aber mit einer fertigen Lösung aufgetreten sein. Später mag er dann dem Apollodoros gefolgt sein. Diese Auffassung hat gewiß die größere innere Wahrscheinlichkeit für sich. Bei Alkibiades kann Agatharchos gewöhnliche Bildfriese und dergleichen gemalt haben.

Die etruskische Malerei dieser Zeit ist ohne Bedeutung für die Kenntnis der griechischen. Mit Recht sagt *Furtwängler*, daß der reifarchaische griechische Stil zum klassischen Stile der Etrusker geworden sei[1]); daß er bei diesem provinziellen Nachleben an Kraft und Charakter verlor, ist selbstverständlich. So begnügen wir uns hier mit dem Hinweis auf das gut veröffentlichte Pulcellagrab, das wohl mit Recht in die Mitte des 5. Jahrh. gesetzt wird. Der reife klassische Stil der griechischen Kunst setzte sich in der etruskischen Malerei frühestens gegen Ende des 5. Jahrh. durch; wir kommen daher erst bei der Malerei des 4. Jahrh. im Zusammenhange darauf zurück. Das gleiche gilt für die sehr geringwertige oskische Grabmalerei. Ihr bestes Werk ist ein vereinzeltes Beispiel von rein griechischem spätarchaischem Stile, das nach den Fundumständen gleichzeitig mit dem Eindringen der Etrusker in Kampanien ist (um 470). Man darf es vielleicht geradezu für griechisch-etruskisch halten, jedenfalls aber zeigt es, woher die oskische Grabmalerei stammt. Ein vereinzeltes, vielleicht noch dem 5. Jahrh. angehörendes apulisches

[1]) Ein so weitgehendes Nachleben des Archaismus kann bei den Etruskern um so weniger befremden, als es selbst in der rein griechischen Kunst Unteritaliens und dort sogar an einem so köstlichen Werke wie die Berliner Göttin auffällt. Ihr Reiz beruht zum großen Teil auf der eigenartigen Mischung festgehaltener archaischer Formeln mit frühklassischen Zügen: das gleiche Verhältnis wie bei den Tonreliefs von Lokroi und vielen großgriechischen Terrakotten; auch die „Leukothea“ Albani gehört hierher. *Wiegand* hat den Jonismus der Statue richtig erkannt, aber man darf ihn nicht im Osten suchen und das Werk nicht einem bahnbrechenden Meister zuweisen; denn aller Zauber seiner Wirkung vermag seine Schwächen nicht zu verbergen. Das anorganische Sitzen, die im Handwerk, so auch auf Vasen, typische Kalligraphie der vom Schoße zu den Füßen laufenden Umrißlinie und anderes derart mehr weisen ihm seinen Platz an. Die Statue des Aeakes von Samos steht in alledem viel höher und ist nicht nur einheitlicher im Stile, sondern trotz ihres höheren Alters auch reifer. Selbst die schönen Gegenschrägen der Mantelenden und Arme sind altes Handwerksgut, das schon bei den Göttinnen von Prinia beginnt und auch auf Vasen vorkommt, also kein Verdienst dieses Meisters ist. Im ganzen ist der provinzielle Archaismus der Statue unverkennbar.

Beispiel ist vermutlich als Ausstrahlung dieses etruskisch-oskischen Kulturkreises zu betrachten. Ob es eine messapische Grabmalerei von erheblichem Umfange gab, fragt sich.

§ 724 Literatur. Allgemeines. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 380, 1042—1086, 6; 1087—1109; 1118—1125; 1127—1129; 1136. Die Zusammenstellung ist nicht ganz vollständig (zu 1058, 1065 Photios Πολυγνώτου λαγώς, Hesych Πολυγνώτου τοῦ ζωγράφου ὄνος, dazu *Robert* Iliupersis 54, *Schöne* Jahrb. VIII 195f. 16; zu 1059 Paus. IX 5, 11); die Auszüge sind bisweilen zu kurz (besonders arg 1120), der Text bedarf der Prüfung an neueren Ausgaben und Kommentaren. Beides bieten für Pausanias und damit für das Hauptzeugnis über die delphischen Bilder am besten *Hitzig* und *Blümner* Pausaniae descriptio Graeciae (III 2 Leipzig 1910), wo *Frazer* Pausanias's description of Greece (V 1898, neue Auflage 1913) verwertet ist. Beide Kommentare und *Sellers* Plinys chapters on the hist. of Art sind überall zu vergleichen; sie zeichnen sich vielfach durch gesundes Urteil aus; *Blümner* beherrscht die archäologische Seite am besten. Er gibt 754ff. eine Zusammenstellung der wichtigsten bis 1909 erschienenen Literatur, weshalb hier nur das Nötigste angeführt wird. Im Mittelpunkte der Forschung stehen die delphischen Bilder, von welchen man in einer langen Reihe von Entwürfen eine Vorstellung zu gewinnen gesucht hat (die älteren der Iliupersis W. V. 1888 Tf. 10ff.). Den ersten ließ Graf *Caylus* 1757 vom Lorrain zeichnen; er ist wissenschaftlich fast wertlos, hat aber den Reiz der landschaftlichen Stiche seiner Zeit. Diese Behandlung ist nicht naiv, sondern ebenso künstlerisch bewußt wie die Umzeichnung des Bildes der Hydria des Meidias in ein räumliches Bild des 18. Jahrh. (*d'Hancarville* Antiqu. etr., grecques et rom. Tf. 26); man wußte im 18. Jahrh. besser als im 19., daß man verlorene große Kompositionen nicht nach Beschreibungen „wiederherstellen" kann. Daß man damals aber auch schon besser als mancher ausgezeichnete Forscher zu Ende des 19. Jahrh. kunstgeschichtlich zu denken vermochte, zeigt *Lessing* (Laokoon XIX; Antiquar. Briefe IX, X): er erkannte in der Beschreibung die primitive Pseudoperspektive der Höhenstaffelung auf der Fläche; daran hielt auch *Goethe* fest. Künstlerisches Gefühl und geschichtlichen Sinn vereinte *Diderot*, wenn er 1766 klar aussprach, daß er zwar — gemäß der damaligen Kenntnis — von Polygnots Zeichnung, Perspektive und Koloristik nichts sagen wolle, wohl aber die Schönheit dessen erkenne, was wir oben als die geistige Komposition bezeichnet haben; er wird ihr trotz mangelhaften philologischen Unterlagen weitgehend gerecht (Oeuvres XVIII 128ff., vgl. 190ff.). Ihm folgte *Goethe*, der Polygnot ebensogut verstand wie dieser den Homer und die großen Dichter seiner Zeit (Polygnots Gemälde; vgl. Weiteres über Polygnots Gemälde, im wesentlichen von *Heinrich Meyer* verfaßt). Auch *Goethes* Interesse ist viel mehr künstlerisch als geschichtlich, obwohl ihm beides im Klassizismus verschmolz; er erhoffte Förderung für die auf Polygnots Wegen gehenden Künstler, die sich mit dem Geiste des Meisters erfüllen, nicht seine Formgebung „geistlos nachäffen" sollten. „Ewige Grundlagen der Kunst überhaupt im höchsten Sinne" suchten die Weimarer Kunstfreunde bei Polygnot; Treue sollten die Künstler nur in der Topographie und in der geistigen Komposition der Bilder erstreben. So dachte noch 1872 *Gebhardt*, der letzte Nachfahre des Klassizismus, den man mit Unrecht wegen der „Lücken" in seinen Entwürfen getadelt hat: er wußte, daß die künstlerische Form der Komposition verloren ist, obwohl unsere Erkenntnis inzwischen große Fortschritte gemacht hatte.

Jahn tat 1841 den ersten Schritt zur Aufgabe der bis dahin im ganzen herrschenden Reihenkomposition, fand damit freilich zunächst noch keine Nachfolge, auch bei *Welcker* und dessen aus *Goethes* Zeiten überlebendem Zeichner Riepenhausen nicht; *Welckers* Stärke liegt in der geistigen Würdigung. Erst *Brunn* erkannte die weit ins einzelne gehende Staffelung auf der Fläche: Künstlergesch. II 14ff., wo eine Fülle des fein und tief Beobachteten und Gedachten vereint ist. Den Beweis für diese Anordnung sah *Robert* in dem später gefundenen Argonautenkrater, Ann. d. Inst. 1882, 273ff.; aber auch er fand zunächst keine Nachfolge, sondern es entstand Verwirrung durch einen anderen Fund, das Heroon von Trysa in Lykien. *Benndorfs* Behandlung der dortigen Friesreliefs und vollends sein Entwurf der Iliupersis nach diesem Vorbilde stellt einen methodischen Rückschritt dar, und zwar nicht nur über *Brunn* und *Jahn*, sondern selbst über *Lessing*, insofern er Polygnot erhebliche perspektivische Wirkungen zuschreibt. Sein Entwurf verrät, daß die Vorsicht im Ausdruck, die er Heroon 245ff. und passim (Index) walten läßt, nicht echt ist: er leitet diese späteren provinziellen Reliefs weitgehend von der polygnotischen Malerei ab und tut dabei dieser wie jenen mannigfach Gewalt an, bisweilen fast wider besseres Wissen (105, Freiermord). Er hat damit schweren Schaden gestiftet, selbst Männer wie *Robert* und *Hauser* verwirrt und noch seinen scharfen Gegner *Koerte* veranlaßt, sich die Gemälde nach Art der zweireihigen Reliefriese zu denken. *Benndorfs* Entwurf beginnt mit dem von *Goethe* abgelehnten „Nachäffen" alter Vorbilder, sucht sie aber wenigstens noch frei aus einer hundertjährigen Zeitspanne zusammen; immerhin ist der Gegensatz dieser „Stiltreue" und des grundsätzlichen Rückschrittes derart, daß die „geschichtliche" Forschung ihrer selbst spottet: ebenda, wo der Fetischglaube an das wissenschaftliche Handwerk beginnt, zeitigt er unterwissenschaftliche Ergebnisse, während doch gerade das Beste, was uns diese Studien geben können, überwissenschaftlich ist (vgl. *Julius Lange* Darstellung des Menschen 90ff., dazu 193f. 1).

§ 725 Dieser Einwand betrifft alle Forscher, die sich nicht streng in den Grenzen des Wißbaren, des im Goetheschen Sinne Möglichen gehalten haben, ja selbst den verdientesten von ihnen, dem wir eine Fülle von Belehrung in den verschiedensten Richtungen und damit geradezu die Grundlage der näheren Erforschung verdanken: *Robert*. Desto mehr freut es mich, mitteilen zu dürfen, daß er seine Meinung in entscheidenden Punkten geändert hat: er nimmt jetzt auch die unperspektivische Staffelung auf der Fläche und eine weitgehende Gruppenbildung mit Überschneidungen an, verzichtet auch auf die meisten Änderungen des Pausaniastextes. Eine solche Gruppenbildung macht

aber den Versuch einer bildlichen Wiederherstellung, die gar noch beansprucht, nicht nur die Topographie, sondern die künstlerische Komposition der Gemälde zu erfassen, ganz aussichtslos, nötigt also zur Beschränkung auf schematische Andeutungen. Das bedeutet aber, daß Polygnot uns nicht nur „in gewissem Sinn auch wirklich verloren ist": wir spüren seinen Geist, aber wir gewinnen von seinen Werken keine der Anschauung sich nähernde Vorstellung. Auch mit den „direkten Nachbildungen" einzelner Gemälde ist es nichts: sie zerrinnen uns in den Händen, und selbst von polygnotischen Motiven müssen wir vorsichtiger als bisher reden. Unter diesen Umständen werden polemische Hinweise aufs äußerste beschränkt. *Roberts* frühere Arbeiten sind verwendet in den Hall.Winckelmannsprogr., 16.—18., 1893—1895, Die Nekyia des Polygnot, Die Iliupersis des Polygnot, Die Marathonschlacht in der Poikile und Weiteres über Polygnot. — Auf *Robert* fußt *Weizsäcker* Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi, Stuttgart 1895. Er kehrt mit Recht wieder zu *Lessings* Raumauffassung zurück und gruppiert unter *Schönes* Einfluß stärker, seine Anordnung leidet aber unter der vorgefaßten Meinung, daß die Bildform unseren Vorstellungen von Übersichtlichkeit entsprochen haben müsse; er türmt die Komposition daher viel zu sehr in die Höhe, so daß seine Entwürfe entgegen seiner Absicht mehr als die von *Robert* den Eindruck perspektivisch gezeichneter Abhänge machen. Peinlich berührt die Selbstgefälligkeit, mit welcher er von seinen zeichnerischen Machwerken spricht (36f., 64, 67f.) und geradezu fürchterlich ist seine Auffassung der so echt homerisch empfundenen Unterwelt als — heiteres Idyll! Die falsche Auffassung des Orpheus, der gar nicht singt und spielt, und des Flötenunterrichtes des Olympos führt ihn zu einer Gleichung dieses stillen Heroenbildes mit den selig wallenden Mystenchören bei Aristophanes (51f.). Man könnte meinen, daß dieser darüber noch im Hades lachen werde, wenn man nicht wüßte, welche Ehrfurcht der spöttische Komiker für Aischylos hegte; *Weizsäckers* Blasphemie gegen Polygnot hätte ihn wohl so wenig erheitert wie uns seine Selbsteinschätzung als kongenialen Kompositionskünstler.

Diese krasse Mißdeutung ist um so befremdlicher, als gerade die Nekyia kurz vorher die feinste Würdigung in der klassischen Abhandlung der neueren Polygnot-Literatur gefunden hatte: *Schöne* Zu Polygnots delphischen Bildern, Jahrb. VIII 1893, 187ff., im Grundlegenden wie im einzelnen die wichtigste Förderung unserer Kenntnis von der künstlerischen Art des Polygnot und nur wenigen Einwänden ausgesetzt (Lebensgröße, Tityos). Wertvolle Ergänzungen N. Jahrb. XXIX 1912, 192ff., 199, wo nur im Gegensatze zu der früheren Annahme einer friesartigen Bildform zuviel Gewicht auf den Ausdruck der Bildeinheit in übersichtlichen Maaßen gelegt ist; die drei Einheiten sind doch schon in vielen archaischen Vasenbildern bewahrt, nicht nur in Feldern, sondern auch in so gestaltenreichen Streifen wie dem Iliupersisbild auf der Vivenziohydria. — Gleichzeitig mit *Schöne* gab *Schreiber* seinen schematischen Entwurf der Nekyia heraus, Festschrift für Overbeck 184ff., später die Iliupersis, Abh. sächs. Ges. XVII 1897 VI, auch diese früher verfaßte Arbeit ohne gebührende Benutzung der *Robert*schen und *Schöne*schen. Er steckt Polygnot in die Zwangsjacke rhythmischer Formeln und vergewaltigt dabei vielfach den Pausanias. Vgl. darüber besonders *Robert* Marathonschlacht 110ff.; *Hauser* Berl. phil. Woch. XVIII 1898, 1361ff. Polygnots Kompositionen hatten gewiß eine strenge Rhythmik, aber diese pflegt bei großen Kunstwerken immanent, nicht äußerlich schematisch zu sein; gerade das, worauf es ankommt, ist uns nicht mehr greifbar. Dagegen bedeutet *Hausers* Behandlung des Argonautenkraters und der hochwichtigen Neuyorker Amazonenkratere eine große Förderung, so oft auch seine glänzenden Ausführungen im einzelnen unsichere und selbst irrige Wege gehen: Gr. Vm. II 244ff. (256), 304ff.; weniger glücklich III 54ff., 99ff., 111ff. (durch *Benndorf* irre geleitet); zu Jahresh. VIII 1905, 18ff. vgl. §§ 578ff., 731. *Schönes* Ansichten werden durch diese Funde und Forschungen in wesentlichen Punkten entscheidend bestätigt. Polemische Hinweise werden unten möglichst beschränkt; zur Raumdarstellung vgl. z. B. *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 177, 1 (Die griech. Malerei 17, 1), wo sonst zu wenig Kritik an *Hausers* Annahmen. — Kritik ist auch notwendig gegenüber *Klein* Gesch. d. griech. Kunst I 417ff., wo manches Gute (besonders 425f.), und vollends gegenüber Jahrb. XXXIII 1918, 1ff., wo Gutes, so die Zuweisung des Marathonbildes an Panainos allein, zwischen unsicheren und ausschweifenden Vermutungen und selbst so wunderlichen Anachronismen wie der Ableitung der viel älteren Theseusschale des Euphronios von dem Wandbilde des Mikon; dessen Persönlichkeit sucht *Klein* vergeblich zu greifen (Zuweisung der olympischen Giebelgruppen).

Abb. 378

§ 726 Ganz anders kritisch, zum Teil freilich allzu rasch mit unbegründeter Ablehnung bei der Hand ist *G. Koerte* Jahrb. XXXI 1916, 257ff., vortrefflich zumal gegen *Benndorfs* Mißbrauch des Heroons von Trysa und gegen *Schröder* (s. u.). Dagegen geht es viel zu weit, wenn er 273, 285ff. jede Beziehung der oft genannten frühklassischen Vasenbilder zur großen Malerei ablehnt; daß deren überraschend neue Kompositionsweise über die der großen Meister hinausgehe und nur zufällig so gut zu den in Wahrheit anders gemeinten Beschreibungen des Pausanias passe, kann man doch unmöglich annehmen. So endet *Körte* sonderbarerweise im Grundsätzlichen wieder in *Benndorfs* Netzen, die er anfangs so glücklich zerrissen hatte. — *Schröders* Abhandlungen ist es schwer kurz zu besprechen, ohne ihnen unrecht zu tun (Jahrb. XXVI 1911, 281ff.; XXVII 1912, 317ff., 343f.; XXIX 1914, 123ff.; XXX 1915, 95ff.). Bei der Vasenmalerei sind schon starke Einwände erhoben worden, zum Teil implicite; weiteres bei *Körte* a. O. 275f., 279ff.; *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 209ff. (wertvolle Beiträge zur Kenntnis des Gewandstils). *Schröders* künstlerische Begabung ist so entwickelt, daß sie ihn sogar zu eigner Ausübung der Kunst befähigt; damit ist aber bei ihm eine typisch künstlerische, mir von meinem Vater vertraute Denkweise verbunden, die das wissenschaftliche Denken oft ausschaltet und durchkreuzt; das künstlerische Gefühl lehnt die gedankliche Nachprüfung seiner subjektiv bedingten Einfälle ab. So ist die Berührung mit lebendiger Kunst in *Schröders*

Arbeiten sehr anregend, aber seine Ausführungen müssen vielfach umgedacht werden, wobei das Ergebnis bisweilen in sein Gegenteil umschlägt. Da hier nicht der Ort für eine Rezension ist, kann nur einzelnes Grundsätzliche erwähnt werden. Am auffälligsten ist die Neigung zur Annahme einer generatio spontanea von Stilformen aus der Technik, die doch nur ein und keineswegs das wichtigste Element der Stilbildung darstellt. So heben sich denn auch seine Schlußbemerkungen 1914, 161 im Grunde gegenseitig auf und die Technik verschwindet zuletzt doch hinter dem Stil. Daß er einerseits zu leicht von den verschiedenen Stilstufen und selbst von Einzelheiten der Vasenmalerei auf genau entsprechende Vorbilder in der großen Malerei schließt, andrerseits den organischen Zusammenhang der archaischen und klassischen Stilisierung des durchscheinenden Chitons übersieht, ist schon bei der Vasenmalerei bemerkt worden. Damit sind seinem Gebäude die Hauptstützen entzogen; was übrig bleibt, genügt nicht, um es aufrecht zu erhalten, und seine ganze schicksalbestimmende nordjonische Kunstschule steht mitsamt ihren mehr als gewagten Zeitansätzen völlig in der Luft. Darauf und auf die Plastik kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. §§ 554ff., 580, 659 u. ö.

Die frühklassische, durch manche Härten gekennzeichnete Eigenart dessen, was man zu Mikon und Polygnot in Beziehung setzen kann, betont *Feihl* Die Ficoronische Cista und Polygnot, Diss. Tübingen 1913, wo allerhand zur Formenlehre des klassischen rotfigurigen Stils beigebracht ist (vgl. §§ 649 ff.). Dies betrifft natürlich nur den ins zweite Viertel des 5. Jahrh. fallenden Teil der Tätigkeit der großen Maler und schließt nicht aus, daß ihre Werke aus dieser Zeit noch länger nachwirkten und in die spätere freie Formensprache übersetzt wurden. Für die Ficoronische Cista bestreitet er dies jedoch offenbar mit Recht gegen *Behn* Die Ficoron. Cista, Diss. Rostock 1907, dessen blendende Vermutungen sich bei näherer Prüfung als unbegründet erweisen; vgl. §§ 716, 732. Im einzelnen setzt sich *Feihl* oft für und gegen Dinge ein, die gar nicht bestritten oder behauptet worden sind. Seine allgemeine Auffassung findet sich schon bei *Winter* Die jüngeren attischen Vasen, Berlin 1885, 45 ff., der die frühklassische Malerei und Plastik vortrefflich gekennzeichnet und zuerst auf die besondere Bedeutung der olympischen Tempelskulpturen hingewiesen hat; es fragt sich nur, inwieweit das alles für Polygnot und nicht etwa nur für Mikons ältere Zeit gilt; immerhin trifft es mindestens für die Anfänge von Polygnot und Panainos ebenfalls zu. Wir wissen in dieser Hinsicht immer noch nicht viel mehr als *Goethe* und *Friedr. Aug. Wolf*, die über ähnliche Fragen auch nicht ganz einig waren (Weiteres über Polygnot mit Anhang). Feine Bemerkungen auch bei *Pottier* Catal. des vases du Louvre 1047 ff. — Kritisch gegenüber der Feststellung polygnotischer Einflüsse und dem mangelhaft begründeten chronologischen Schema *Fornari* Ausonia IX 1919, 93 ff.

§ 727 Einzelheiten. Äußere Verhältnisse der Meister. In einer thasischen Theorenliste erscheint Polygnotos, der Sohn des Aglophon. Dies können natürlich, müssen aber keineswegs die Maler sein; die Namen können in der vornehmen Familie, der ihre Wortbedeutung wohl ansteht, häufiger gewesen sein. Auf keinen Fall darf daraus gefolgert werden, daß Polygnot nicht schon in früher Jugend nach Athen gekommen sein könne. Auch die Namensform Aglophon beweist nicht, daß die beiden Maler dieses Namens sich in Athen so genannt haben; deshalb ist oben die literarisch überlieferte Form Aglaophon beibehalten. Die Scheidung von Großvater und Enkel ist nicht überliefert, ergibt sich aber aus dem Zeitverhältnis von selbst. Daß der jüngere Aglaophon, den Plinius Ol. 90, also nach 420 ansetzt, wirklich der Enkel des älteren war, ist höchst wahrscheinlich. Das Bild des Alkibiades im Schoße der Nemea war nach Satyros von ihm, wird aber von Plutarch dem Aristophon zugeschrieben. Daß dieser Bruder des Polygnot damals noch lebte und vollends noch von einem Manne wie Alkibiades einen Auftrag solcher Art erhielt, ist ganz unwahrscheinlich; vielmehr wird die Signatur den Vatersnamen enthalten haben und ein Ausfall in der Überlieferung vielleicht schon vor Plutarch anzunehmen sein. — Bei Mikon ist die Form des Vatersnamens unsicher. Er erscheint nur in einem Scholion als Phanochos. Nun lautet aber in einer Bildhauersignatur der Vatersname Phanomachos, eine in Athen mehrfach belegte Form, und der Meistername endet auf -on; der Buchstabenrest davor stammt ziemlich sicher von einem K, die Ergänzung zu Mikon liegt also sehr nahe. Nur den Meisternamen enthält die Signatur der auch von Pausanias erwähnten und datierten Siegerstatue des Athleten Kallias in Olympia (zum Zeitansatz s. u.). Er bezeichnet sich schon dort bei seinem für uns frühesten Auftreten in Übereinstimmung mit der Überlieferung als Athener. Daran zu zweifeln, daß er dies von jeher war, ist nicht der geringste Grund; es geschieht auch nur von solchen, denen dogmatische Hypothesen lieber sind als die schlichte Feststellung dessen, was wir wissen können. Diese machen ihn natürlich zum Jonier, was übrigens so wenig wie bei Polygnot die Herkunft seines Stiles aus Jonien beweisen könnte. Dafür wird angeführt, daß die olympische Signatur jonisch, die attische wenigstens in einem Buchstaben jonisch sei. Nun sind aber beide ganz verschieden geschrieben und stammen offenbar von Steinmetzen am Ort; Mikon ist uns auch nur als Erzgießer bekannt. Für das panhellenische Olympia empfahl sich die jonische Schrift auf jeden Fall. Vgl. *Löwy* Inschr. griech. Bildh. Nr. 41 f.; *Purgold* Olympia, Die Ergebnisse V Nr. 146. Der Gegensatz zwischen ihm und Polygnot in dieser Hinsicht zeigt sich bei der Stoa Poikile: der vornehme Fremde malt umsonst und wird Ehrenbürger — trotzdem wird er in der Literatur nur einmal als Athener bezeichnet —, der einheimische Meister bezieht seinen Arbeitslohn. Vgl. zuletzt *Studniczka* Jahrb. XXVI 1911, 162, 191; XXXI 1916, 210 (222); *Klein* XXXIII 1918, 22. — Panainos war nach der bei Plinius und Pausanias vorliegenden Vulgata ein Bruder des Phidias, nach Strabon, der ihn zugleich juristisch genau als (haftbaren) Mitunternehmer beim olympischen Zeus bezeichnet, sein Neffe; dies hat in diesem Zusammenhange und als das Fernerliegende mehr Glaubwürdigkeit, für das Altersverhältnis darf man aber daraus nichts folgern. Mit dem bei Plutarch erwähnten Bruder des Phidias Pleistainetos ist dem Zusammenhange nach offenbar Panainos gemeint.

§ 728 Abb. 492, 501, 504, 506 ff., 526 ff., 554

Verglichene Vasenbilder z. B. Gr. Vm. III 109 Tf. 6; 66, B; 75; 108; 116—119; *Murray* White vases Tf. 15—17. — Zeitansatz. Vorsichtig *Fornari* Ausonia IX 1919, 113 ff. Bedenklich scheint mir nur seine Annahme 118, 8, Mikons Kalliasstatue in Olympia könne bis zu 30 Jahren jünger gewesen sein als der einzige olympische Sieg des Kallias. Ich maaße mir kein Urteil über die Schriftformen der Basis an, wage aber zu bezweifeln, daß an diesem panhellenischen Orte paläographische Schlüsse von ähnlichem Gewichte wie etwa in Athen gezogen werden können. Daher scheint mir dies Kriterium zur Begründung einer innerlich so unwahrscheinlichen Annahme nicht zu genügen. Theseion *Busolt* Griech. Gesch. III 106 Anm. Lesche *Robert* Marathonschlacht 70 (Simonides); Robbengott *Kern* Archiv für Religionswiss. X 1907, 84 f., wo *Roberts* ungenaue Übersetzung nachwirkt: Phokos übergibt nicht dem Iaseus den Ring, sondern dieser zieht ihn ihm vom Finger, um das Freundschaftspfand zu betrachten. Oinoe: nach *Robert* zuletzt *Koepp* Rhein. Mus. LXIX 1914, 160 ff. Meister des Marathonbildes: wenn *Robert* 41 den Ruhm des Panainos als Bruder des Phidias hervorhebt, so steht dem die gemeinsame Bezeichnung von Polygnot und Mikon als celeberrimi pictores bei Plinius gegenüber. Vgl. *Klein* Jahrb. 1918, 20 ff. (auch über den unglücklichen Gedanken von *Schröder*, daß beide Meister zwei verschiedene Marathonbilder gemalt hätten). Thesauros: *Weilbachs* Behandlung des alten Athenatempels fördert die Frage nicht; sie scheitert daran, daß er Stellen, die nur auf das Erechtheion passen, auf seinen westlich davon angesetzten Urtempel bezieht (Jahrb. XXXII 1917, 111 unten, 113 oben; vgl. Gött. gel. Anz. 1907, 477 ff.; das Hekatompedon nicht als Bauwerk, sondern als Bezirk aufzufassen, ist keineswegs notwendig. Zu *Dörpfelds* Ausführungen Jahrb. XXXIII 1919, 1 ff. sei nur bemerkt, daß doch gar kein Grund vorlag, mit dem Aufbau des alten Tempels auch seinen Stylobat zu entfernen; er gab vielmehr eine vortreffliche Terrasse zur Aufstellung von Weihgeschenken und Stelen ab. Ähnlich ist man mit der älteren Südmauer der Altis von Olympia verfahren). Mehr Erwägung verdient *Welckers* Gedanke, Alte Denkm. IV 230 ff., der ja nur von uns als Pinakothek bezeichnete Flügelbau der Propyläen könne als Schatzhaus im anathematischen Sinn des Wortes nicht nur gedient haben, sondern so auch genannt worden sein; denn seine Lage vor dem Tor schließt höchstens aus, daß er ursprünglich dazu bestimmt war. Schon zu Polemons Zeit unterschied er sich in der Verwendung so wenig wie in der Form von den Thesauren in Olympia. Allein dieser Annahme steht entgegen, daß ein Gewährsmann des Harpokration das Ehrenbürgerrecht des Polygnot auf die Bilder im Thesauros und im Anakeion zurückführte. Es fragt sich aber, ob in der Pinakothek überhaupt Gemälde von Polygnot waren; wenn ja, kann es sich höchstens um sechs, eher nur um zwei kleine Bilder handeln. Man müßte also in der Quelle des Harpokration eine falsche Vorstellung davon annehmen. Vgl. §§ 715, 731. — Aristophon: *Brunn* II 53 f.; anders *Klein* I 442 f., der ohne zureichenden Grund eine Iliupersis annimmt; vgl. *Kalkmann* Quellen des Plinius 148, 1; § 820. Von dem Philoktet wissen wir nicht einmal, ob er

Abb. 490

allein oder in einem größeren Bilde dargestellt war. Vasenbilder Mon. d. Inst. VI Tf. 8; Jahrb. XXXI 1916, 207, bei welchem man auch schon an Parrhasios denken kann; von beiden Malern liegt immerhin Aristophon näher. Gemmen, Münzen, Reliefs: vgl. zu *Milanis* Arbeiten *v. Sybel* Jahrb. II 1887, 16 f.; *Furtwängler* III 1888, 217: meist als Einzelgestalt, doch auch mit heranschleichendem Odysseus (Gemmen I Tf. 31, 10 um 400, anderes später, vgl. Indices). *Klein* a. O. denkt an eins der von Pausanias in der Pinakothek genannten Bilder, vgl. §§ 715, 731. Dramatische Weihungen vermutet in den Bildern *Reisch* Griech. Weihgeschenke 128. *Helbig* Jahrb. f. Philol. VC 1867, 663 bringt den Aristophon ohne zureichenden Grund in Verbindung mit der psychologischen Richtung der Sophistenzeit. — Aglaophon der ältere: *Studniczka* Die Siegesgöttin 13 f. Tf. 3, 21, vgl. *Bulle* Mythol. Lexikon III 328 ff., *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 11, 23. Aus den Faltenaugen auf dem thasischen Heroenrelief Jahrb. XXVIII 1913 Tf. 26 ist schwerlich auf Herkunft dieser Form aus Thasos und damit auf Aglaophon zu schließen (*Jacobsthal* Gött. Vasen 49); denn es besteht kein Grund, das Relief für älter als 460 oder selbst 450 zu halten; wir kennen die Stilentwicklung auf Thasos zu wenig, doch sprechen die bisherigen Funde eher für eine gewisse Rückständigkeit. — Phidias. Parthenon: die allgemeinen Beziehungen der Tempelskulpturen zur Malerei sind oft bemerkt worden, doch ist es schwer, sie im einzelnen zu bestimmen; gewöhnlich wird darin zu weit gegangen. So schon *Robert* Nekyia 55 und vollends *Schröder* Jahrb. 1915, 95 ff. Auch die Behandlung der Nordmetopen durch *Praschniker* Jahresh. XIV 1911, 135 ff. ergibt weder im ganzen noch im einzelnen etwas Sicheres (Iliupersis). Zu Helios und Selene *Klein* Jahrb. XXXIII 1918, 23; *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 179 f. 3. Krater Blacas Gr. Vm. Tf. 126; Gigantomachie

Abb. 584 f.

Tf. 96 f. II Abb. 72 ff., vgl. § 634; *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 155 ff., der bei seiner Ablehnung die Zufälle unserer Überlieferung unterschätzt und mit Unrecht von dem Schildbilde ähnlich starke Wirkungen wie von den Wandgemälden fordert; die Annahme von *v. Salis* Der Altar von Pergamon 24 ff. bleibt möglich. Was im einzelnen alles geneuert wäre — es können auch ganze Motive sein — entzieht sich der Prüfung. Die Überlieferung von der anfänglichen Malerei des Phidias ist nicht ganz unverdächtig; sie wiederholt sich nicht nur bei dem Bildhauer Pythagoras, sondern auch bei Dichtern und Philosophen, darunter Euripides und Platon. Dieser Berufswechsel berührt sich aber mit dem Schicksalswechsel, der in der biographischen Novellistik des Peripatetikers Duris von Samos eine Rolle spielte. Vgl. §§ 748, 764; *Kalkmann* Quellen des Plinius 151 (144 f.). Bei Pythagoras kann auch die Namensgleichheit verschiedener Meister mitspielen. Pausanias IX 35, 7 nennt ein Bild der bekleideten Chariten von Pythagoras von Paros; diesen mit dem samischen Meister gleichzusetzen, sind wir nicht berechtigt. Seine Zeit läßt sich zwischen Archaismus und Frühhellenismus nicht festlegen; denn noch Apelles malte seine Charis bekleidet (irrig *Brunn* I 116). — Onasias: Pausanias IX 5, 11 genügt grade um zu zeigen, daß das Relief von Trysa mit dem Gemälde nichts zu tun hat. Verfehlt *Robert* Marathonschlacht 65. — Diony-

sios: *Julius Lange* Darstellung des Menschen 171. *Sauer* Künstlerlexikon IX 317 schließt schwerlich mit Recht aus der Antithese zu Nikias bei Fronto, daß dort von großer Helligkeit bei diesem, geringer bei Dionysios die Rede sei; es handelt sich vielmehr nach einem Ausspruch des Nikias über würdige Vorwürfe im Gegensatze zu „obskuren" offenbar um die Vorwürfe (*Six* Röm. Mitt. XXVII 1912, 78; vgl. § 825). — Vielleicht ist hier auch Elasippos zu nennen, der nach Plinius XXXV 122 mit Polygnot zu den ältesten Enkausten gehörte. *Sauer* Künstlerlexikon X 447 setzt ihn nach dem Imperfektum in der Signatur eines Bildes in Ägina, ἐνέκαεν, vor 450, was aber nicht zwingt; vgl. z. B. den Vasenmaler Aristophanes.

Hauptmeister. Abhängige Vasenbilder §§ 563ff., 573ff., 578ff., 585ff. vgl. 617. Amazonen und Kentauren zuletzt *Klein* Jahrb. XXXIII 1918, 1ff., vgl. *Hauser* a. O., Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 17f.; Meerfahrt des Theseus s. u., Mikon. Auch die Bemühungen von *Oelschig* De centauromachiae in arte graeca figuris, Diss. Halle 1911, 35ff. führen nicht über eine verdienstliche Klärung der Typik hinaus. Psykter Villa Giulia: Gr. Vm. Tf. 15. Kompositionsweise: etruskische Bilder, Mandrokles §§ 534, 538. Malerische Mittel: einen bemerkenswerten Hinweis gibt die Andeutung von Schaumköpfen der Wellen sogar in der Plastik gegen Mitte des 5. Jahrh.; vgl. das „melische" Tonrelief bei *Jacobsthal* Zeitschr. f. bild. Kunst LV 1921, 101. Plastische Vergoldungen: Aline § 925; früh z. B. *Petrie* Roman Portraits Tf. 8, 00. Schattierung §§ 565, 567. Gewandstil § 556, vgl. § 611; Faltenaugen: zu dem thasischen Heroenrelief s. o., Aglaophon; die Herkunft der gern verglichenen Stele in Rom ist ungewiß, *Brunn* Denkm. Tf. 417a; vgl. *Studniczka* Jahrb. XXVI 1911, 174f. Abb. 77; XXXI 1916, 209ff., 222 (Mikon). Thrakische Helme *Schröder* Jahrb. XXVII 1912, 317ff. Motive: vgl. §§ 391ff.; 652; *Furtwängler* Gr. Vm. II 135; *Robert* Nekyia 56 und öfter, vgl. *Frazer* V 384, *Blümner* III 2, 792, 800; *Milchhöfer* Jahrb. IX 1894, 73, auch zu den Gruppen; vgl. Gr. Vm. III 109 Tf. 77, 1; *Hauser* Jahresh. VIII 1905, 38, 40. Spätarchaischer Ausdruck: §§ 386f., 389, 399. Musikempfinden W. V. C Tf. 4; *Jacobsthal* Gött. Vasen 58; vgl. *Hartwig* Meisterschalen Tf. 34; Iliupersis Gr. Vm. Tf. 25; Entführte *Murray* Designs Tf. 12, 47. Frühklassischer Ausdruck: §§ 551ff., 566f.; *Girard* Mon. grecs II 1895, 17ff., 46ff.; verglichene Vasenbilder Gr. Vm. Tf. 108; 66, B; 77, 1; 6; *Heydemann* Mitt. Antikensamml. Oberital. Tf. 3, 1; Abschiedsspende Gr. Vm. Tf. 35; Apollonstatue *Brunn* Denkm. Tf. 601, 676 (*Bieber* Ant. Skulpturen in Kassel Tf. 1ff.).

§ 729
Abb. 491
Abb. 523, 554
Abb. 464
Abb. 419f.
Abb. 489, 492, 501, 523, 558

Ethos. Die Hauptstellen bei *Overbeck* Nr. 1076ff., voll verständlich jedoch nur im Zusammenhange der Poetik und der sonstigen Äußerungen des Aristoteles über die Kunst; Poetik 2 p. 1448a 1ff.; 6 p. 1450a 23ff.; 25 p. 1461b 11ff.; Politik VIII 5, 7 p. 1340a 35ff. (28ff.). Platon Rep. X p. 604 E. Quintilian Inst. or. VI 2, 8ff., 17ff. (517—521), vgl. *Süß* Ethos 156 (94). Dionysios Halic. Rhet. X 1, 374f. ἔθος — ἦθος Platon Leg. VI p. 792 E; XII p. 968 D; Plutarch de liber. educ. p. 3 A. Ich muß es den Aristotelesforschern überlassen, meine von der Kunstbetrachtung ausgehende Auffassung näher zu prüfen; für sie bedarf es keiner weiteren Belege und anderen will ich nicht mit Hilfe des Index Aristotelicus Gelehrsamkeit vorspiegeln. Ich erlaube mir daher auch keine Auseinandersetzung mit *Vahlen* Philol. Schr. I 241ff. (Symbola in hon. Ritschelii 159ff.) und bemerke dazu nur eins. *Vahlen* scheint mir das polygnotische Ethos nicht allgemein genug, sondern viel zu individuell zu fassen, wenn er von der Idee der darzustellenden Person spricht; er wird damit nur den Ethe, nicht aber dem Ethos gerecht. Vgl. *Jahn* Sächs. Ber. 1850, 107ff., besonders 115; *Brunn* Künstl. II 175ff., 188. *Bulle* D. schöne Mensch[2] 624. *Julius Lange* Darstellung des Menschen 190; D. menschl. Gestalt 104f. *Kalkmann* Nachgelass. Werk 39ff. S. auch *Heidrich* Beiträge z. Gesch. und Meth. d. Kunstgesch., Basel 1917, 77f. (*Jacob Burckhardt*). Erwähnenswert ist die Feststellung des Ausdruckes der Ethe in den Gesichtszügen und in der Körperhaltung bei den Physiognomikern, bisweilen auch bei Grammatikern und sonst; vgl. *Foerster* Script. physiognom. I 8, 10, 20, 22 (Haltung und Bewegung), 412 u. ö.; *Kroll* Philologus LXXV 1918, 69; *Jahn* a. O. 111f. Der Wortsinn bei den Grammatikern geht über Stimmung, Ausdruck, Nachdruck bis zur Ironie. *Winckelmann* und *Bywater* über Zeuxis: Werke VI 1, 90; VII 100; Aristotle on the art of poetry 168. — Kalokagathia *Walter* Gesch. der Ästhetik im Altertum 121ff.; vgl. *Brunn* Künstler II 45; Lukian Eikones 11, vgl. 23; *Förster* Script. physiognom. I, VIIff. Genfer Krater Gr. Vm. II Abb. 105; Phineuskrater Tf. 60, 2. Lakonisches Grabrelief *Schröder* Ath. Mitt. XXIX 1904 Tf. 3; verhüllter Achill § 399. Verfehltes Ethos in der Vasenmalerei §§ 548, 610, Journ. hell. stud. XXXIII 1913 Tf. 20ff.; vgl. die Kentauren Gr. Vm. Tf. 98f. — Gesichtsausdruck: Myron *Sauer* Jahrb. XXIII 1908, 148, 153, vgl. *Brunn* Denkm. Tf. 591. Philoktet Mon. d. Inst. VI Tf. 8. Xenophon § 752.

Abb. 509, 799
Abb. 796
Abb. 490

Lesche der Knidier. Pausanias X 25ff. Die Form des Gebäudes ist schon von *Goethe* vollkommen richtig aus den Bezeichnungen und Bedingungen erschlossen worden; ähnlich *Robert* Marathonschlacht 109, dessen Schätzung der Maaße der Wahrheit auch schon ziemlich nahe kommt. Dies ist der Lohn schlichten und voraussetzungslosen Wahrheitssinnes, wogegen der von vorgefaßten Meinungen über die Gemälde mißleitete „Scharfsinn" anderer Forscher wenig erbauliche Ergebnisse gezeitigt hat. Bester Plan *Bourguet* Dict. antiqu. 3 B 1105f., Näheres *Homolle* Bull. hell. XX 1896, 633ff. (637ff.), XXI Tf. 17; vgl. *Blümner* Pausanias III 2, 755; *Pomtow* Anz. XIII 1898, 46, 1 (Tür). Die übrigens von *Homolle* ausdrücklich abgelehnte Beleuchtung durch Fenster ist in jedem Fall unwahrscheinlich und verbietet sich vollends, wenn die Bilder ringsum liefen; denn sie würden, selbst wenn Platz für sie blieb, unleidlich geblendet haben. Keiner der Genannten erwähnt den von *Frazer* Pausanias V 357 bemerkten blauen Stuckrest. Dieser kann, selbst wenn er alt war, für die Technik der Gemälde nichts beweisen, da er ganz unten am Toichobat saß; darüber ist eine Holztäfelung als Malgrund ebenso möglich wie bemalter Stuck. Anordnung der Bilder nach *Homolle* *Sauer* Verhandl. 46. Philologenversamml. 1902, 94f. *Blümner* a. O. 760. Lebensgröße: *Robert* Marathonschlacht 84ff.; er verweist jetzt mit Recht auch auf Polemon bei Athenaeus XI 484 C;

§ 730

vollends entscheiden für die Bedeutung von τέλειος die delischen Inschriften, *Vallois* Mélanges Holleaux 292. *Körte* a. O. 284 entkräftet höchstens ein einzelnes Zeugnis. — Zu den Einzelheiten wird hier nur das nötigste bemerkt, im allgemeinen muß der Hinweis auf *Robert* und *Blümner* genügen. Geschichtliche Beziehungen: *Robert* Nekyia 81 f.; Iliupersis 70 f., 80 f.; zu Jaseus-Jasos *Blümner* 793, mit Recht bedenklich; vgl. § 728 (Kern). Namensbeischriften in der Plastik: Die tegeatischen als Versatzmarken aufgefaßt von *Robert* Hermeneutik 296. — Nekyia: Charon *Furtwängler* Archiv für Religionswiss. VIII 1905, 196 ff., 201. Eurynomos *Jacobsthal* Gött. Vasen 8 f., 69; *Malten* Jahrb. XXIX 1914, 246 f., vgl. Kyrene 87; *Dieterich* Nekyia 47 f., Büßer 68 ff.; *Amelung* Röm. Mitt. XX 1905, 302, 1. Oknos *Boll* Archiv f. Religionswiss. XIX 1916 ff. 151 ff. (vgl. *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 27). Phaidra *Pottier* Comptes rendus de l'acad. 1901, 562, lustrale Lüftung durch die Schaukel. Eriphyle *Six* Ath. Mitt. XIX 1894, 335 ff.; 338 zu Orpheus, dagegen *Blümner* 795 f. Zu Marsyas und Olympos vergleicht *Furtwängler* Gemmen I f. Tf. 30, 36, natürlich ohne Gewähr eines Zusammenhanges. Die Bedeutung von Kitharodik und Auletik für Delphi und den in der Zusammenstellung mit den griechischen und troischen Helden fühlbaren Gegensatz von Europa und Asien betont *Robert* Nekyia 72, Marathonschlacht 123. Theseus und Peirithoos *Petersen* Ein Werk des Panainos 6 f. Mädchen unter dem Stein des Sisyphos: die Änderung ὑπὸ statt ἐπὶ ist eine der wenigen zweifellosen Textverbesserungen. — Iliupersis: Rüstung zur Abfahrt eines Schiffes ähnlich noch spät, so auf dem Theseussarkophag *Robert* III 2, 172 ff. Abb. 144 b (Arch. Zeit. XV 1857 Tf. 100), vgl. § 765. Astyanax *Robert* 77. Deionoe, nicht Deionome? *Maaß* Jahresh. XI 1908, 23, 64. Zu Nestors Pferd vgl. *Benndorf* Heroon von Trysa 138 ff.; *Imhoof-Blumer* und *Keller* Tier- und Pflanzenbilder Tf. 16, 47 (42). *Benndorfs* Annahmen werden durch *Körte* Röm. Mitt. XXII 1907, 18, 1 nur teilweise berichtigt; zu den auch von ihm zugelassenen Ausnahmen wird auch der greise Nestor gehören. Epeios: *Robert* 46 läßt ihn die Mauer mit dem dazu ungeeigneten Dreizack einreißen, obwohl er selbst das richtige Werkzeug bei Euripides vergleicht, die Dikella, eine doppelseitige Hacke. Akamas und Polypoites: *Robert* Marathonschlacht 55 legt Wert darauf, daß auf dem frühklassischen Krater Mon. d. Inst. X Tf. 54 f. Akamas und Demophon ähnlich erscheinen, der eine behelmt, der andere mit dem Helm in der Hand und mit Haarbinde. Er meint daher, die Gruppe stamme aus der athenischen Iliupersis. Das Motiv des Helmes in der Hand nebst Haarbinde ist jedoch in dieser Zeit zu häufig (vgl. *Furtwängler* Meisterwerke 23 ff.) und kann daher auch in diesem Zusammenhange nichts beweisen; auf dem Krater können die Raumverhältnisse unter dem Henkel dazu geführt haben. Freundepaare auf etruskischen Skarabäen *Furtwängler* Gemmen I Tf. 18, 21, III 185, 4. Zu Priamos und dem Panzer auf dem Altar *Winter* Jahrb. XIII 1898, 81 gegen *Robert* 64. Lastesel von vorn, Myrte: *Schöne* 195 f. 16 und *Blümner* 776 möchten das Sprichwort lieber auf ein athenisches Werk beziehen; es paßt aber so gut zu der delphischen Antenoridenszene, daß man, wenn es durchaus nicht davon herkommen soll, eher denken möchte, die Szene sei in beiden Iliupersisbildern vorgekommen. Dadurch würde freilich die Vorderansicht des Esels unsicher, denn die Gleichheit ging schwerlich überall ins einzelne. Wenn *Blümner* bezweifelt, daß auf dem Lastesel noch ein Knäbchen gesessen haben könne, so lehrt der Augenschein im Orient, daß auf einem schon überladenen Packtier noch eine ganze Familie Platz hat. Reh schräg von hinten *de Witte* Coll. Lambert Tf. 13 (*Heinemann* Landschaftl. Elemente 103).

§ 731 Sonstige Bilder des Polygnot. Stoa Poikile Pausanias I 15. Zu weitgehende Vermutungen über die Iliupersis *Robert* 72 ff.; zu den Nordmetopen des Parthenon §§ 728, 733. Oinoe Marathonschlacht 4 ff.; *Koepp* Rhein. Mus. LXIX 1914, 160 ff. Platää, Freiermord Pausanias IX, 4, 1. *Körte* a. O. 257 f.; vgl. § 662. Leukippiden im Anakeion Paus. I 18, 1; Photios Πολυγνώτου λαγώς; Paroemiogr. gr. II 768, 6. *Robert* Marathonschlacht 53 ff. täuscht sich nicht über die Unsicherheit seiner Vermutungen. Wichtig ist sein Hinweis auf Apollodoros Bibl. III 10, 3, 6: ἁρπάσαντες ἔγημαν. Am Text des Pausanias darf nicht geändert werden; ἔχοντα ἐς αὐτούς gilt trotz der Satzform auch für Mikon. — Pinakothek Paus. I 22, 6; vgl. § 728. *Robert* zuletzt Pausanias als Schriftsteller 103 ff., 215 f., dagegen *Petersen* Rhein. Mus. LXIV 1909, 498 ff., in manchem richtig, aber zu weitgehend; so ist die Urheberschaft des Polygnot nicht für drei, sondern nur für zwei Bilder sicher, und wird von *Robert* keineswegs „der eine Diomedes durch ὁ μὲν — ὁ δὲ differenziert": es sind doch zwei Diomedesgestalten. Wand- oder Tafelbilder: § 685. Nausikaa §§ 578, 580; dazu ist hier noch zu bemerken, daß das Vasenbild Jahresh. VIII 1905, 31 mit keinem Nausikaabild etwas zu tun haben kann, denn es stellt das Legen der Wäsche im Hause dar. Achill auf Skyros *Robert* Marathonschlacht 66 f.; Nekyia 37 f. mit Abbildung des Goryten nach Compte rendu Petersb. 1864 Tf. 4 (W. V. B Tf. 10), jetzt von *Pharmakowski* nach Anz. XXVII 1912, 148 f. ins 2. Jahrh. gesetzt; für Mitte 4. bis Anfang 3. Jahrh. *v. Stern* Hermes L 1915, 191 ff. Vgl. *Hauser* Neuatt. Reliefs 127; *Staehlin* Röm. Mitt. XXI 1906, 344; *Fornari* Bull. comm. XLIV 1916, 62; das Abb. 651 pompeianische Bild *Herrmann* Farbendruck 4 (schlecht *Springer-Wolters*[10] 372), wo die eine Tochter noch viel mehr entblößt, aber doch ähnlich ist. Die geringere Entblößung auf dem Goryten wird ähnliche Gründe haben wie die „Decenza" bei den Männern: barbarische Prüderie. Starke Entblößung bei einer ähnlichen Gestalt der spätattischen Kentaurenvase Compte rendu Petersburg 1873 Tf. 4. Vgl. §§ 851 ff. Polyxena: das Epigramm braucht sich natürlich nicht notwendig auf das Bild in der Pinakothek zu beziehen; andrerseits genügen die Worte des Pausanias nicht, um ein Abb. 638 ruhigeres Bild etwa von der Art des anscheinend auf Timanthes zurückgehenden Iphigeneiareliefs, also einen Nachfahren der archaischen Typik daraus zu erschließen. Polyklet von Thasos § 857. Diomedes: zum Palladionraub vergleicht *Furtwängler* die Gemme I Tf. 49, 4 (III 344 f.); zum Bogen des Philoktet § 728, Aristophon. — Zu dem Tafelbild in Rom, Plin. XXXV 59, *Robert* Marathonschlacht 67 f.; *Klein* I 439. Salmoneus Anthol. Plan. III 30 (II 255, 3) vgl. § 857;

das Epigramm wird erst recht witzig, wenn das Werk von einem wirklichen Blitz getroffen worden war. Anders *Robert* Marathonschlacht 69.

Mikon. Amazonenschlacht: Butes *Robert* Marathonschlacht 13 f.; die Schlacht von Oinoe ist auch dadurch ausgeschlossen, daß ein attischer Landesheros von so beschränkter Geltung in der Peloponnes nichts zu suchen hat. *Schröders* Vergleich mit späteren lykischen Reliefs hat wenig Wert, denn auf dem einen verdeckt der Schild das Gesicht, auf dem anderen erscheinen die Köpfe über der Mauerbrüstung wie schon auf altattischen Vasen (Jahrb. XXIX 1914, 135 f. 3; *Thiersch* Tyrrh. Amphoren 64). Die Bildung der Amazonen als Reiterinnen führt *Helbig* Jahresh. VIII 1905, 192 auf die Vorliebe der Athener für diese in den siebziger Jahren eingeführte Truppe zurück; allein berittene Amazonen gibt es schon vorher, so auf schwarzfigurigen Lekythen, deren Zeit durch den Fund im Hügel der Marathonkämpfer bestimmt wird (*Stais* Ath. Mitt. XVIII 1893, 51). Herstellungsversuche *Hauser* und *Klein* a. O. Theseus' Meerfahrt: Paus. I 17, 3; § 627; *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde 8 ff., 19 f.; *Körte* 286. Die alte Meinung vertritt mit durchaus unzureichenden Gründen neuerdings *Six* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 130 ff., der in dem Bologneser Krater das Gegenstück zum Argonautenkrater und in diesem ein Hadesbild des Mikon mit der Befreiung des Theseus durch Herakles erkennen will; auf dies Gemälde spiele Pausanias mit seiner Bemerkung über das Ende des Theseus an. Diese Deutung ist im ganzen wie im einzelnen so phantastisch, daß hier nicht darauf eingegangen wird; *Six* führt keinerlei tatsächlichen Beweis. Das Bild bleibt nach wie vor ungedeutet, denn für die Argonauten spricht nichts, gegen sie das Fehlen jeder Andeutung der Argo — doppelt befremdlich bei der Häufigkeit und Leichtigkeit der Darstellung von Schiffen in diesem Kreise. Argonauten, Peliaden: Paus. I 18, 1; VIII 11, 3; *Robert* Marathonschlacht 61 f.; anders *Klein* Jahrb. XXXIII 1918, 2 ff. Unverantwortlich leichtfertig *Weizsäcker* Philologus LVII 1898, 519 ff. (Änderung Kastor statt Akastos!). *Behn* Die Ficoronische Cista, gemildert von *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 175, 68; dagegen *Jacobsthal* Theseus 12; *Feihl* Die Ficoronische Cista und Polygnot; vgl. § 636.

§ 732 — Abb. 492

Panainos. Marathonschlacht: *Overbeck* Nr. 1054 D, 1082 ff., 1099 ff., ergänzt durch *Robert* und *Zingerle* Jahresh. X 1907, 157 ff., der die Zeugnisse des Rhetors Polemon und der Sarkophagreliefs mit vorbildlicher Methode verwendet (die Annahme späterer Bilder der Schlacht, 162 ff., hat angesichts der attalischen Gruppe auf der Akropolis keinerlei Bedenken; deshalb läßt sich auch die Zeit des in einem Epigramm genannten Kynegeirosbildes von Phasis nicht bestimmen, *Overbeck* Nr. 2157. Eher kann man mit *Sauer* Künstlerlexikon I 488 vermuten, daß der Maler Androbios, Plinius XXXV 139, dem 5. Jahrh. angehörte; denn der von ihm gemalte Taucher Skyllos, der die Ankertaue der persischen Flotte abschnitt, war nicht so berühmt wie Kynegeiros). Daß die von *Robert* benutzten apulischen Vasenbilder Alexander und Darius darstellen, zeigt *Furtwängler* Gr. Vm. II 150 ff. Nachklänge auf attischen Vasen *Schröder* Jahrb. XXVI 1911, 281 ff., auch über rechts und links. Zur Urheberschaft §§ 690, 728. Zur Frage des zeitlichen Fortschrittes vgl. N. Jahrb. XXVII 1911, 178 (18), wo zu Anm. 1 auch der Wagenfries des *Stackelbergschen* Grabes zu nennen wäre, *Weege* Jahrb. XXXI 1916 Tf. 8; damit vereinbar *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 196. Bildnismäßige Züge anscheinend schon auf dem archaischen Diskos des Arztes Aineios, § 533, Jahrb. XII 1897 Tf. 1; vgl. *Julius Lange* Darstellung des Menschen 162 f. Namensbeischriften können nicht ganz gefehlt haben; dies geht auch aus der törichten Bemerkung von Aischines, *Overbeck* Nr. 1100, gar nicht hervor. Den erblindenden Epizelos möchte *Robert* 33 in einem Krieger neben einem mit der Pflugschar Kämpfenden auf etruskischen Urnen erkennen; das auch bei dem Perikles auf dem Schild der Parthenos verwendete Kampfmotiv besitzt aber keinen entsprechenden Ausdruckswert. Zum Heros Marathon *Matz* Naturpersonifikationen, Diss. Gött. 1913, 89, 2. *Hausers* Beziehung des Argonautenkraters, Gr. Vm. Tf. 108, auf den „Morgen von Marathon" paßt nicht zu der durchweg voll entbrannten Schlacht. Körpergröße der Perser Herod. VII 103, 117; IX 25, 96 u. ö. Sonstige Wandbilder: zur Frage des Tempels in Elis vgl. den Zusammenhang der Technik § 662, zur bunten Halle in Olympia *Blümner* Paus. II 1, 426. Tafelbilder: Schranken am Throne des olympischen Zeus. Von der Literatur hierüber verrät ein großer Teil einen erschreckenden Mangel an Wahrheitssinn und Verantwortlichkeitsgefühl. Pausanias sagt, der Thron sei durch Gemälde und Plastik verziert gewesen und kommt mitten in der Beschreibung des Thrones auf die Schranken, welche ihn hinderten, unter den Thron zu gehen. Es ist also ganz undenkbar, daß er andere Schranken meinte als die zwischen den Thronbeinen und es ist nicht der geringste Grund zu der Annahme, daß die Bilder nicht in der Reihenfolge, wie er sie beschreibt, nebeneinander erschienen. So entworfen von *Petersen* Ein Werk des Panainos 26 ff., dessen gedankliche Erklärung jedoch zu künstlich ist; so auch die von *Trendelenburg* Anz. XII 1897, 25 ff. (mit falscher Anordnung als Zellaschranken), der Pindarstellen vergleicht. Weiteres *Blümner* II 1, 344 ff.; vgl. *Heiberg* Hermes XLVI 1911, 460 f. (Prometheus); neu (verfehlt): *Tylor* Journ. hell. stud. XXX 1910, 82 ff.; *Pellegrini* Atti Inst. Veneto LXXIV 1915, 1555 ff., mir nur bekannt durch Amer. Journ. Arch. XX 1916, 488; *Matz* Personifikationen 50 (weder Beflügelung noch die Handlung der Bekränzung lassen sich erschließen). Die ausführliche, im wesentlichen mit den obigen Annahmen übereinstimmende Behandlung von *Giglioli* Mem. d. Lincei XVI 1921, 274 ff., 291 f., 358 ff. kann nur noch nachträglich kurz genannt werden. Wenig glücklich ist seine Annahme, die Schranken seien ein vollständiges Triglyphon mit Geison gewesen. — Schild der Athena des Kolotes: wir wissen nicht, wie Panainos die Innenseite ausmalte; *Sellers* 99 sagt nur aus Versehen, es sei ein Hahn gewesen; dieser war vielmehr auf dem Helm, offenbar als Buschträger.

Abb. 485 — Abb. 492

Knöchelspielerinnen des Kopisten Alexandros. *Robert* 21. Hall. Winckelmannsprogramm mit Farbtafel; *Bulle* Der schöne Mensch[2] 637 ff. Tf. 310 photographisch; *Ahrem* D. Weib in d. ant.

§ 733 — Abb. 629

Kunst 131 ff. Technik, Signatur: *Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 66 ff. Aufs entschiedenste abzulehnen sind die Phantasien von *A. Reinach* Rev. épigr. II 1913, 117 f. Er will die im Stil so verschiedenen Marmorbilder sämtlich auf den gleichen klassischen Meister, für ihn Alexandros, zurückführen — als ob wir seit *Winckelmanns* Zeit nicht feiner zu scheiden gelernt hätten — und vereint sogar das pompeianische Niobebild, dessen Original mindestens ein halbes Jahrhundert jünger war, mit dem unseren in dem selben „Niobezyklus"! Vgl. *Macchioro* Neapolis II 361 f. — *Robert* 16 f. rückt das Bild gegen 420 herab, weil er darin Einfluß des Zeuxis findet. Daß die Schraffierung dafür nichts beweist, ist jetzt sicher: sie beginnt schon in der archaischen Vasenmalerei. Aber auch aus den angeblich sehr großen, übrigens recht ungleichen Händen ist nichts zu folgern; hier noch weniger als bei Vasenbildern, denn der Kopist ist gerade in den Proportionen auffällig ungenau. Zum Zeitansatz *Schröder* Jahrb. XXX 1915, 108. Zu den sonderbaren Strichen am Munde der Leto fragt *Jacobsthal*, ob sie etwa ein (oder zwei?) Blümchen zwischen den Lippen halte. Die Beischriften sind schon wie auf dem Wege nach dem Rand: wäre die Platte oben abgebrochen, so würde man die Namen der Kauernden unweigerlich auf die Stehenden beziehen. Parthenonmetopen: *Brunn* Denkm. Tf. 184 (*Löwy* Die griech. Plastik II Nr. 102, 104). Zu den Kauernden vor den Stehenden vgl. den Ostgiebel des olympischen Zeustempels in der allein möglichen Anordnung, *Springer-Wolters* Handbuch I[10] 241; *Winter* Kunstgesch. in Bildern[2] 240, 2; dazu N. Jahrb. XLV 1920, 57, 1. Als Bild noch ähnlicher ist die Disputa des Andrea del Sarto, *Wölfflin* Klass. Kunst[3] 160.

Nachklänge von Gemälden. Gemmen *Furtwängler* I Tf. 16, 27 (*Springer-Wolters*[10] 456, 867), vgl. Tf. 20, 4, III 184, dazu *Robert* Arch. Hermeneutik 217 ff. (Presbeia); zu den Leschebildern § 730. Helenametopen *Löwy* Wiener Studien XXXIV 1912, 282 ff.; anders *Robert* a. O. 222. Vgl. § 728. Zu den etruskischen und latinischen Bildern des Totenopfers für Patroklos §§ 767 f. Vasenbilder: Freiermord Gr. Vm. Tf. 138, 2; §§ 552, 609; *Körte* a. O. 257 ff. Weiteres §§ 552, 578 ff., 609, 616 f.; vgl. *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 167 ff., dazu *Furtwängler* Myth. Lex. I 2222 (dessen Beziehung auf Zeuxis auf der alten Vasenchronologie beruht); *Robert* Hermes XXXVI 1901, 371 (*Six* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 130 f.). Melische Reliefs *Jacobsthal* Zeitschr. f. bild. Kunst LV 1921, 94 ff., 101 ff. — Mnasonstele *Vollgraff* Bull. hell. XXVI 1902, 554 ff. Tf. 7; *Bulle* Der schöne Mensch 637 Tf. 309; *Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 63 ff. (die durch Färbung der schwach punktierten Zeichnung deutlich gemachten Abgüsse seiner Abklatsche konnten dank *Noacks* und *Valentin Müllers* Freundlichkeit unseren Abb. zugrunde gelegt werden). Die Begründung der überraschenden Deutung von *Keramopulos* Deltion III 1917, 41, 1 bleibt abzuwarten. Vgl. §§ 656, 665, 684. Abb. 633 (f.)

Agatharchos. *Overbeck* Nr. 1118 ff. Grundlegend *Frickenhaus* Die altgriechische Bühne, Straßb. 1917, 72 f., 81 f., vgl. 48. Älteres Jahrb. XXV 1910, 15 f.; *Gardner* Journ. hell. stud. XIX 1899, 253 ff.; *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heid. 1917, XII, 28. Nachapollodorische gute Perspektive auf Vasen §§ 605, 653 (Altäre, Säulenbau, Stelen, Pfeiler, Stufen); Relief Ath. Mitt. XXXVI 1911 Tf. 3, 1. Bühnenmalerei des Apollodoros selbst geht aus den Zeugnissen keineswegs hervor, vgl. § 738. Die Zuweisung der Bilder im Dionysostempel an Agatharchos, Neapolis II 363, beruht offenbar auf einem Versehen. Wenn er als Autodidakt galt, so bedeutet das vielleicht nur, daß man seinen Lehrer nicht kannte. Bei einem Künstler niederen Ranges ist das nicht weiter merkwürdig; vielleicht war sein Vater ebenfalls Maler und dann natürlich sein Lehrer. Immerhin ist es möglich, daß er als der Erfinder einer wenn auch noch so bescheidenen Bühnenmalerei in dieser Hinsicht als Autodidakt bezeichnet wurde. Auf die Vermutungen von *Six* Journ. hell. stud. XL 1920, 180 ff. kann nur noch nachträglich hingewiesen, aber nicht mehr eingegangen werden.

Etruskisches Pulcellagrab Ant. Denkm. II Tf. 43; kampanisches Grab um 470 *Weege* Jahrb. XXIV 1909, 108; vgl. §§ 534, 540 f., 872 ff.

2: Apollodoros und seine Nachfolger: erste Blüte der Tafelmalerei

a: Apollodoros der Skiagraph

§ 734 Die für Hellas und damit für die Welt epochemachende Bedeutung des Apollodoros von Athen ist schon im Überblick gebührend gewürdigt worden (§§ 670 ff.). Bei ihm sind auch wir einmal versucht, den griechischen Begriff des „Findens" anzuwenden, und zwar im weitesten Sinn. Er hat wirklich die Malerei als Kunstgattung, so wie das spätere Altertum und wir sie verstehen, gefunden, d. h. durch eine geniale Synthese älterer, von ihm entscheidend fortgebildeter, und neuer Elemente ein in seiner Ganzheit überwältigendes Neues geschaffen: er war der erste Mensch, der ein Stück der Außenwelt, so wie es uns in Raum, Licht und Farbe als Ganzes erscheint, überzeugend auf die Fläche zu bannen wußte. Er ist der Schöpfer der Illusionsmalerei; denn seine Skiagraphia ist nicht nur Schattenmalerei, sondern Scheinmalerei im weitesten Sinne, wenn auch dem Grade nach noch stark beschränkt. Er war also nicht ein Vollender, stand nicht auf der Höhe einer aufwärts

führenden Entwicklung, sondern ein Bahnbrecher, der völlig neue Wege wies. Ein Klassiker der Zeichnung kann er gewesen sein — wir wissen davon nichts —, ein Klassiker der Malerei im engeren Wortsinne konnte er nicht sein, denn er war der erste Maler; erst hundert Jahre nach ihm hat die eigentliche Malerei ihre klassische Höhe erreicht — trotz Parrhasios, der sich dessen schon viel früher rühmte. In diesem Sinn hätte Theophrast einen Meister der Alexanderzeit als den Finder, d. h. den ersten Klassiker bezeichnen können; aber es ragte wohl keiner, auch Apelles nicht, so hoch auf wie Polygnot zu seiner Zeit. Dieser war für Theophrast der erste Klassiker der Malerei im weiteren Sinne der farbigen Zeichnung, der Flächenkomposition, des geistigen Ausdrucks.

Von alledem hören wir bei Apollodoros nichts und nur wenige Bilder von ihm werden erwähnt — so knapp, daß wir keinerlei Vorstellung davon gewinnen. Aber sein Ruhm, der die ganze hellenische Welt durchdrang, war noch in der Kaiserzeit nicht verblaßt. Es gehörte zur Bildung, den Bahnbrecher der Malerei zu kennen; nicht nur in der Spätzeit mit ihrer „allgemeinen Bildung", der ἐνκύκλιος παιδεία, sondern schon damals, als die Malerei noch in höchster Blüte stand:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων,

sagte Nikomachos, vermutlich kein anderer als der berühmte Maler dieses Namens aus dem 4. Jahrh., in seiner Malerelegie von ihm. Das Grundsätzliche seiner bahnbrechenden Tat war sein unvergänglicher Ruhm, nicht der ewige Wert seiner einzelnen Werke. Diese scheinen nur zu bald durch glänzende Bilder anderer Meister in den Schatten gestellt worden zu sein; aber diese anderen standen auf den Schultern des Apollodoros. So sehen wir ihn, wenn die Überlieferung nicht trügt, nach beiden Seiten kämpfen. Sein Ruhm war es gewiß, der einen genialen jungen Maler, Zeuxis von Heraklea, anlockte. Mit dem ging es ihm wie vielleicht einst Mikon mit Polygnot, wie die Griechen noch heute zu sagen pflegen: er stahl ihm die Kunst. Das hat Apollodoros in einem Verse, doch wohl auf einem seiner Bilder, gesagt — gewiß nicht, um den Nebenbuhler anzuerkennen, sondern um seinen Anteil an dessen Ruhme zu beanspruchen. Spätere sagten, durch die von Apollodoros geöffnete Tür der Kunst sei Zeuxis eingetreten. Wer dächte bei dieser Künstlereifersucht nicht an Euthymides und Euphronios? Auch Parrhasios, der vielleicht gleich alt, vielleicht sogar älter als Apollodoros war, folgte seinen Spuren und glaubte voll Stolz, schon das Ende der neu eröffneten Bahn erreicht zu haben.

§ 735 Allein Apollodoros hatte nicht nur gegen seine Nachfolger zu kämpfen. Die Menschen sind zu allen Zeiten gleich, und so wurde seine große Neuerung nicht nur mit Bewunderung und Beifall begrüßt, sondern auch heftig angefeindet. Μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται war die stolze Antwort, die er gab: Tadeln ist leichter als Nachmachen. Darin hatte er sich nun freilich geirrt: Zeuxis belehrte ihn eines Besseren. Einen späteren Tadler aller Scheinmalerei hören wir noch reden: Platon; allein er spricht nicht als Kunstkritiker, sondern als philosophischer Systematiker, als Gegner der Sophistik, mit welcher die Malerei des subjektiven Scheines ja wirklich in einem inneren Zusammenhange steht; wir kommen bei den Nachfolgern des Apollodoros darauf zurück. Wer mögen die ersten Tadler gewesen sein? Es wird ihrer sehr verschiedene gegeben haben, Wortführer waren aber gewiß die Maler, soweit sie sich ihm nicht anschlossen wie Parrhasios. Daß Panainos seine Tat noch erlebt hat, ist sehr wahrscheinlich; ganz ausgeschlossen ist es auch bei Mikon und Polygnot nicht. Wir können nicht raten, wie sie geurteilt haben oder hätten. Nur von einem läßt es sich psychologisch berechnen: von Dionysios. Ein Nachahmer des Polygnot, dem es an Größe fehlte — das war sicher ein Tadler des Neuen, sofern er es erlebte. Mehr als alles andere wird der Schatten, der ja höchst wahrscheinlich auch schon Schlagschatten war, zum Widerspruch gereizt haben. Lehnen doch auch die Japaner den Schatten viel entschiedener als die Perspektive ab, weil er ihre reinen Farben beschmutze; bei uns wollte noch Elisabeth von England durchaus ohne Schatten gemalt sein; und im Faust heißt es von Phoibos:

Denn das Häßliche schaut er nicht
wie sein heiliges Auge noch
nie erblickte den Schatten.

Wer von den älteren Malern die große Neuerung noch erleben konnte, hängt von ihrem Zeitansatz ab. Es wäre wohl kein einziger von den Genannten gewesen, wenn sie mit dem Blütedatum des Apollodoros bei Plinius zusammenfiele: der 93. Olympiade. Allein im letzten Jahrzehnte des 5. Jahrh. kann Apollodoros zwar noch in voller Kraft gestanden haben und irgend ein zeitlich fester Punkt mag die Chronisten zu diesem Ansatze seiner Akme veranlaßt haben; dagegen muß seine bahnbrechende Tat schon um 430 geschehen sein. Dies folgt aus den zuverlässigen Angaben über das Auftreten des jungen Zeuxis in Athen: sie führen auf die Mitte der zwanziger Jahre, und in diese Zeit, die 89. Olympiade, setzten einige, die Plinius freilich bekämpft, bereits die Blüte des Zeuxis. Aber wenn diese selbst mit Plinius erst ins Jahr 398 zu setzen wäre, so hieße das doch nur, daß irgend ein Ereignis in der späteren Laufbahn des Zeuxis auffiel, nicht, daß er erst gegen 400 mit mindestens vierzig Jahren dem Apollodoros „die Kunst stahl"; gleichzeitig wäre Parrhasios schon ein hoher Fünfziger gewesen. Beider Meister Blütezeit in unserem weiteren Sinn des Wortes war vielmehr die Zeit des Peloponnesischen Krieges; die Tat des Apollodoros muß also spätestens in den Beginn des Krieges fallen. Er kann damals wie mancher geniale Neuerer noch sehr jung gewesen sein; notwendig ist das aber nicht. Für uns ist es nahezu gleichgültig, wie lange er vorher und nachher gelebt hat; seine weltgeschichtliche Bedeutung liegt in dem Aufleuchten seiner schöpferischen Tat.

§ 736 Wie weit die Elemente seiner großen Synthese schon vor ihm entwickelt waren, wieviel er selbst vielleicht zu ihrer Entwicklung beitrug, ehe ihm der entscheidende Wurf gelang, ob und was er zur weiteren Vervollkommnung im einzelnen leistete — von alledem wissen wir, soweit es ihn selbst betrifft, gar nichts, und nur zu wenig von dem, was vor ihm war. Ein Hauptelement seiner Scheinmalerei ist schon bei Agatharchos besprochen worden: die Perspektive. Wir wissen davon sicher nur das, was die Vasenbilder und einzelne bemerkenswerte Reliefs lehren. Größere Gegenstände wie Altäre, Pfeiler, Stufensockel, kleine Säulenbauten verraten erst im letzten Drittel des 5. Jahrh. ein ansehnliches Können; aber die guten Beispiele sind noch lange spärlich. Agatharchos scheint das Problem in der anfangs noch sehr bescheidenen Kulissenmalerei mehr gestellt als gelöst, Anaxagoras erst den Anfang zu seiner theoretischen Erfassung gemacht zu haben. Die ersten wirklichen Perspektiviker, die grundsätzlich über die alte, mehr oder minder unvollkommene Beherrschung der Verkürzung an einzelnen Körpern und Gebrauchsgegenständen von regelmäßiger Form hinausgingen, dürften demnach Apollodoros und sein philosophischer Zeitgenosse Demokrit gewesen sein.

Ähnlich steht es mit dem zweiten Hauptelemente, der Beleuchtungslehre. Es ist klar, daß in dem hellen, gleichmäßigen Lichte des Südens zunächst weniger die größte Stärke des auftreffenden Lichtes als vielmehr der Schatten auffallen mußte. Demgemäß erscheint er bereits auf spätarchaischen Vasen bei manchen starken und gleichmäßigen Rundungen (Abb. 419 f., 424) und in entsprechenden Tiefen, in der Regel hier als Ton, dort als Schraffierung. Die frühklassischen Stürmer und Dränger verraten uns das Mindestmaaß dessen, was die große Malerei ihrer Zeit besaß. Ihr grundsätzlicher Fortschritt liegt in dem Übergreifen des Schattens auf unregelmäßige Formen, besonders Tiefen von Gewandfalten und Felsen (Abb. 491 f., 506); von Körpern sind nur Pferdebäuche durch kräftige Schattierung gerundet. Ob und wieweit die große Malerei der kimonischen Zeit darüber hinausging, wissen wir nicht; immerhin sind bescheidene Anfänge modellierender Schattierung auch am menschlichen Körper zu vermuten; aber von überzeugender Plastik oder gar einheitlicher Wirkung der Beleuchtung war sicher noch nicht die Rede. Die jüngeren Vasenmaler beschieden sich auch in dieser Hinsicht; erst das Marmorbild der Knöchelspielerinnen des Alexandros (Abb. 629) zeigt an der Schwelle der neuen Zeit wieder eine Spur von Fortschritt gegenüber den Vasen: etwas Schraffierung am Nacken eines Mädchens. Wie das zu bewerten ist, läßt sich bei dem fraglichen Erhaltungszustande des Bildes, das ja auch nur eine späte Kopie ist, nicht sagen; soviel Körperschattierung kann schon bei Polygnot ganz allgemein gewesen sein.

§ 737 (Abb. 630 f.) Mehr bieten die Marmorbilder des Kentaurenkampfes und des Apobaten, deren Vorbilder der Zeit des Apollodoros angehörten: eine monochrome, also mehr zeichnerisch als malerisch modellierende Schattierung, zu der im Kentaurenbilde noch der Schlagschatten kommt. In beidem zeigt dies Bild den einheitlichen Lichtfall von links her unverkennbar durchgeführt:

wir sehen die Tat des Apollodoros wirken. Was hier fehlt, eine selbständige Durchbildung des Geländes, zeigt ein weißgrundiger Aryballos: ein paar zusammenhängende Felszacken, auf deren einem Nike sitzt, in starker, malerisch durchgeführter Scheidung der belichteten und beschatteten Teile; das Licht kommt von rechts hinten. Der Fortschritt gegenüber jenem frühklassischen Felsensitz auf der Pyxis des Pferdemeisters ist sehr groß. Stärker farbig sind ein paar weiße Lekythen der Zeit um 400, deren kräftige Strichschattierung an einzelnen Gestalten freilich keinen Maaßstab für die große Malerei gibt; hier tritt einmal die antike Mißachtung der Maler von Lekythen und Pinakes in ihr Recht: sie verhalten sich zu Apollodoros und Zeuxis wie die Koroplasten zu Phidias. Abb. 553

So lehren uns diese schattierten Gestalten trotz ihrer Farbigkeit weniger als die Marmormonochrome und sagen gar nichts aus über das, wodurch Apollodoros den „Ruhm des Pinsels" im eigentlichsten Sinne begründete: den wirklich malerischen Übergang von der Lokalfarbe zum Schatten, ein zugleich die Feinheiten der plastischen Modellierung erfassendes Vertreiben der abgestuften Töne ineinander. Was Plutarch hier φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς nennt, bezeichnet Lukian bei der Kentaurin des Zeuxis als Mixis und Harmoge, maltechnische Ausdrücke, die er mit bewußter Kunst auf den unmerklich feinen Übergang von dem weißen Frauenleibe zu dem dunklen Pferdeleib überträgt: die dunkle Färbung vertritt hier den Schatten. Erst damit konnte die malerische Flächenbewegung eine ähnliche Feinheit erreichen wie die plastische etwa am Parthenonfries, war der farbige malerische Ausdruck an die Stelle des zeichnerischen getreten. Mit dieser Errungenschaft entfernte sich die Tafelmalerei am weitesten von der monumentalen Wandmalerei, krönte Apollodoros die Begründung ihrer künstlerischen Eigenart. Wie stark der Eindruck auch dieser Neuerung war, geht noch aus den Worten des Plutarch, der sie technisch deutlich beschreibt, unverkennbar hervor. Jetzt erst hatten die malerischen Ausdrucksmittel diejenige Verfeinerung erreicht, die das spätere Altertum von jedem Tafelbilde forderte; alles Ältere erschien daneben primitiv und es war ein Zeichen besonderer Kennerschaft, wenn man auch den simplex color von Aglaophon und Polygnot zu genießen wußte; nur die Zeichnung der älteren Gemälde wurde in ihrem eigenen, das Bild beherrschenden Reize noch gewürdigt.

In der Vereinigung all dieser Fortschritte der Behandlung von Raum, Licht und Farbe lag das Überraschende: erst diese Synthese führte zur Erfassung der Erscheinung. Daß wir über dies Grundsätzliche nicht hinauskommen, ist schon im Überblick gesagt; wir wissen nichts Näheres über den Grad der Entwicklung des einzelnen bei Apollodoros. Die Vorstellung wird guttun, sich an der unteren Grenze des Möglichen zu halten: Darstellung, aber zugleich starke Beschränkung des Raumes nach allen Richtungen; das Bild von den Gestalten beherrscht und diese schwerlich so weit in die Tiefe gebaut, daß eine stärkere Verkleinerung als etwa bei der Frau im Kentaurenbild eintrat; sicher ist nicht einmal soviel. Die Wirkung der Beleuchtung in Lichtrichtung, modellierender Schattierung und sehr bescheidenem Schlagschatten erfaßt und das Verhältnis von Schatten und Lokalfarbe malerisch gestaltet; aber das Licht als solches schwerlich feiner abgestuft, keine Lichthöhen geschweige denn Glanzlichter, die die Lokalfarbe überwinden, keinerlei koloristische Lichtwirkungen oder gar Lichteffekte. Von der Koloristik wissen wir gar nichts. Abb. 630

So nützen uns auch die Namen einzelner Bilder wenig: ein anbetender Priester; ein Aias, den der Blitz getroffen hatte — fragt sich nur, ob im Bilde, wo es dann nur der stilisierte, sicher nicht leuchtend flammende Donnerkeil gewesen sein könnte, oder in Wirklichkeit wie bei einem Bilde des Parrhasios, dem sogar drei Blitze nicht schadeten; in diesem Bilde kann ein einzeln erwähnter Odysseus mit dem Pilos vorgekommen sein. Endlich spricht ein Scholiast von einem Bilde der Alkmene mit den Herakliden, die die Athener um Hilfe gegen Eurystheus bitten, ein wahrscheinlich den Hiketiden des Euripides entnommener Vorwurf. Die Zuweisung dieses Bildes an Apollodoros ist unabhängig von der Erwähnung eines Pamphilos — es braucht nicht der Maler zu sein — an der betreffenden Stelle des Aristophanes, der anscheinend gar nicht auf dies Gemälde anspielt.

Literatur. Allgemeines. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1641—1647. Hauptstellen Plin. XXXV 60—62, vgl. 29; Plut. de glor. Ath. 2; Hesych σκιαγραφία; Photios σκιαγράφος; Weiteres eingehend *Pfuhl* Jahrb. XXV 1910, 12 ff.; 1912, 227 ff.; Einzelnes Gött. gel. Anz. 1910, 798, 1 f.; N. Jahrb. XXVII 1911, 168 f. (zur Gleichsetzung von Schatten mit Scheinbild und Spiegelbild vgl. auch Lukian verae narr. II 12: σκιαὶ ὀρθαὶ οὐ μέλαιναι auf der Insel der Seligen; *Furtwängler* Gemmen III 36; *Schmidt* § 738

Denkschr. Akad. Wien LIII 1910, 83). Diese Arbeiten sind im vorstehenden zwiefach berichtigt: der Beleuchtungslehre ist ihr Recht neben der Linearperspektive geworden und die wahrscheinlich übertriebene Einschätzung des Agatharchos als Perspektiviker ist eingeschränkt (§§ 723, 733; das Relief Ath. Mitt. XXXVI 1911 Tf. 3, 1 ist besonders wichtig als Zeugnis für den starken Eindruck der apollodorischen Neuerungen). Für den perspektivischen Wert der Beleuchtung *Woermann* Von Apelles zu Böcklin I 14ff., 22ff.; *Schöne* Jahrb. XXVII 19ff.; andeutend schon *Kalkmann* Nachgel. Werk 50; grundsätzlich richtig *Schiff* Alexandrin. Dipinti, Diss. Rostock 1905, 67, 1. Vgl. *Brunn* II 71ff. (grundlegend); *Julius Lange* D. menschl. Gestalt 61ff., 68f. *Schönes* Ausführungen leiden unter seiner Annahme, daß die Skiagraphia als eine Malerei mit abgesetzten Tönen für Fernwirkung in großem Maaßstab in der Bühnenmalerei entstanden sei. Die Zeugnisse, aus welchen er dies folgert, beziehen sich jedoch nur auf die spätere Bühnenmalerei seit dem 4. Jahrh.; ihr Verhältnis zu Apollodoros wird beleuchtet durch die Worte bei Photios, d. h. seiner Quelle, σκιαγράφος· ὁ νῦν σκηνογράφος: die Späteren empfanden die Illusionsmalerei als solche nur noch in der groben Form der Bühnenmalerei und ähnlicher Dekorationen. Für Apollodoros ist nur Tafelmalerei bezeugt und seine in dieser ausgebildete malerische Schattierung ist das genaue Gegenteil einer dekorativen Malerei mit abgesetzten Tönen. — Einzelheiten. Epigramme: *Robert* D. Lit. Zeitg. 1899, 37 betont mit Recht, daß kein Grund ist, die Überlieferung zu bezweifeln und für den Maler den Chronisten Apollodoros einzusetzen; ebenso *Urlichs* N. Jahrb. III 1899, 717f.; *Th. Reinach* Rev. ét. gr. 1899, 418 u. a.; vgl. *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 162f. 1 (fores aperire ein plinianischer Ausdruck); ipsis bei Plin. 62 wird ἡμῖν sein sollen. Zwischen ihm und Zeuxis besteht das typische Verhältnis von εὑρετής und ζηλωτής, vgl. *Wendling* Hermes XXVIII 1893, 342. Das μωμήσεται wird auch Zeuxis zugeschrieben, doch spricht die größere innere Wahrscheinlichkeit für Apollodoros; immerhin kann es ihm Zeuxis, vielleicht in herausfordernder Absicht, nachgemacht haben. Μῶμος schon in einer metrischen Signatur des Kimon, *Overbeck* Nr. 379; vgl. § 748. *Benndorf* De Anthol. epigr. quae ad artes spectant, Diss. Bonn 1862, 26ff. — Elisabeth: *Winckelmann* Gesch. d. Kunst (Werke IV) 5. Buch, 5. Kap. § 21 (ed. *Lessing* 124). Faust 2. Teil, 3. Akt, 5. Chorlied. Die neueste Kunst ist fast wieder bei Platons Auffassung angelangt; vgl. Jahrb. XXVII 231, 1. — Vasenbilder, frühklassische Malerei §§ 565ff., vgl. 632; 589, 668f., 697. Marmorbilder: Alexandros §§ 721, 733; Kentaurenkampf *Robert* 22. Hall. Winckelmannsprogr., vgl. *Schreiber* Lit. Centralbl. 1899, 1811 (mehr Schraffierung); Apobat *Robert* 19. Progr.; vgl. §§ 747, 749. Nikearyballos gut nur *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 38; vgl. *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 206. Weiße Lekythen § 602 XVI; vgl. Aristoph. Eccl. 995f., was zeitlich gerade zu diesen späten Lekythen paßt; Isocr. de permut. 2 (*Overbeck* Nr. 1655). Reife Malerei und ältere Zeichnung Dion. Halic. de Isaeo 4: εἰσὶ δέ τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χαρίεν ἐν ταύταις ἔχουσαι, αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὔγραμμοι μὲν ἧττον, ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον, σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. — Aias: *Urlichs* bei *Sellers* Plinys chapt. 105f. führt gegen *Furtwänglers* Annahme, das Bild sei vom Blitz getroffen worden, an, daß dies hier nicht wie bei Parrhasios deutlich gesagt werde; allein das ist kein Gegenbeweis; die Frage bleibt offen. *Furtwänglers* Zurückführung beider Blitzwunder auf das Reisebuch des Mucian hat viel für sich (Jahrb. f. Phil. Suppl. IX 53). Auch *Klein* I 445 ist für den wirklichen Blitz, nimmt aber dann bei dem Priester doch wieder anachronistisch einen Lichteffekt an. In dem unteritalischen Gigantomachiebilde Jahresh. XVI 1913, 155 schwingt Zeus den üblichen stilisierten Blitz, aber bei seinem Gegner ist die wirkliche Erscheinung eines mehrfachen Blitzstrahles überraschend gut angedeutet — natürlich rein zeichnerisch, wie die Photographie den Blitz festhält. Malerisch bedeutet das nicht mehr als die Angabe des Feuers mit dem ausgestrichenen Pinsel in der schwarzfigurigen Keramik. *Jacobsthal* Der Blitz 39 erinnert denn auch an Apelles, nicht an Apollodoros; vgl. § 813. — Unsicher bleibt, ob die Angabe, Apollodoros habe einen steifen Pilos getragen (wobei man ohne zwingenden Grund an eine persische Tiara denkt), auf einem Mißverständnis der Nachricht über seinen Odysseus beruht; wenn nicht, hätten wir hier den ersten auffälligen Künstlerhut.

b: Die Nachfolger des Apollodoros: Zeuxis, Parrhasios, Timanthes und ihre Zeitgenossen

§ 739 Von der geistigen Art der Malerei des Apollodoros wissen wir nichts und doch sind wir durch ihn schon an die große geistige Bewegung des späteren 5. Jahrh. erinnert worden: die Sophistik; denn die Malerei der Erscheinung im weitesten Sinne dieses Wortes ist zweifellos eine Folge der allgemeinen Veränderung des Verhältnisses der Menschen zur Außenwelt und zu ihrem eigenen Inneren. Die Wirkungen der Perspektive, die Raumtiefe, den oft so auffälligen Schatten hatte man doch immer gesehen; warum hatten die Maler sie bisher so wenig beachtet, machte erst Apollodoros eine neue Form der malerischen Anschauung daraus? Die Antwort darauf ist gewiß nicht mit dem Hinweis auf die Befreiung des Individuums, den Subjektivismus, die Umwertung aller Werte gegeben; deshalb ist dieser Zusammenhang bei Apollodoros selbst auch nur gestreift worden. Es ist vielmehr das Ergebnis einer vielfältigen Entwicklung, die uns im Formalen leichter als im Geistigen

greifbar ist. Man könnte sogar meinen, diese Dinge seien mehr eine Frage des Könnens als des Wollens und seien ja schon lange vorher schrittweise angestrebt worden. Demgegenüber genügt der Hinweis darauf, wie leicht die Wiedergabe des Schlagschattens gewesen wäre, wenn man ihn der Darstellung wert erachtet hätte; näher auf die weitschichtige Frage des Verhältnisses von Wollen und Können in der Kunst einzutreten, ist hier nicht der Ort. Die geistige Bewegung selbst ist ebensowenig unvorbereitet entstanden wie die Illusionsmalerei; nur diese kann hier näher betrachtet werden; dazu gehört aber auch der Hinweis auf den großen Zusammenhang. Er wäre wohl deutlicher, wenn wir Näheres von den Bildern des Apollodoros wüßten; immerhin verraten seine stolzen Worte und vielleicht auch sein individueller Künstlerhut das Persönlichkeitsgefühl der neuen Zeit.

Bestimmter dürfen wir in dieser Hinsicht von seinen Nachfolgern reden; Zeuxis und Parrhasios sind als Künstler wie als Menschen ausgeprägte Vertreter der Sophistik. Auch von Timanthes hören wir genug, um das gleiche zu schließen, und selbst der vielgeschmähte Pauson erweist sich als ein rechter Sohn dieser Zeit. Aus Aglaophons Siegesbildern des Alkibiades endlich sprach die Hybris dieses glänzendsten und verderblichsten politischen Vertreters der Sophistik, den man sich am liebsten als das Vorbild für den Demos des Parrhasios denken möchte. Die Erscheinung ist von so großer Bedeutung, der Umschwung und die Wirkung auf alle Folgezeit so gewaltig, daß gar nicht eindrücklich genug darauf hingewiesen werden kann. Es geschieht hier mit den Worten *Wolfgang Helbigs:* „Während bisher die bildende Kunst im wesentlichen von Anschauungen bedingt war, welche auf anderen Gebieten bereits Umwandlungen erfahren hatten, tritt die neue Richtung plötzlich in der vollendetsten und überraschendsten Weise in der Malerei unserer Künstler hervor. Die individuellsten Erscheinungsweisen der Materie, des Charakters und des Affektes boten sich dem erstaunten Blicke in vollständig freier Entwicklung dar. Mit überraschender Kühnheit wagen sich die Künstler an die kompliziertesten psychologischen Schilderungen und vereinigen selbst widersprechende Stimmungen des Seelenlebens zu künstlerischen Ganzen. Mit der Befreiung der Individualität der im Bilde darzustellenden Elemente wurde auch die Freiheit der Individualität des darstellenden Künstlers unermeßlich erweitert. Wie wenig in der vorhergehenden Periode der den einzelnen Künstlern eigentümliche Charakter hervortrat, lehrt deutlich die Verwirrung der Berichte über den Anteil, welchen die verschiedenen Künstler der polygnotischen Schule an den zu Athen in der Poikile ausgeführten Wandgemälden hatten. Mag man dies zum Teil dem Einflusse zuschreiben, welchen der überlegene Geist des Polygnotos auf seine Genossen ausübte, naturgemäß trug jene Beschränkung in den Mitteln des Ausdruckes mindestens ebensoviel dazu bei, um die individuelle Entwicklung der Künstler zu hemmen und ihren Werken einen gleichförmigen Charakter zu verleihen. Nachdem sich die neue Richtung Bahn gebrochen, kommt die Künstlerindividualität in schärfster Weise zur Geltung und treten Apollodoros[1]), Zeuxis, Parrhasios, Timanthes, Pauson als scharf ausgeprägte und voneinander deutlich zu unterscheidende Charaktere in der Geschichte der Malerei hervor."

„Zu allen Zeiten werden Männer, welche die Zeitrichtung auf einem neuen, bisher unberührten Gebiete vertreten, Gegenstand der Bewunderung der größten Masse ihrer Zeitgenossen sein, namentlich aber, wenn es sich um einen so durchgreifenden Entwicklungsprozeß handelt, wie der damals im griechischen Bewußtsein vollzogene, welcher das vor und das nach dem Umschwung Liegende als diametral entgegengesetzt erscheinen ließ und den entschiedensten Abschnitt in den verschiedenen Epochen der Geschichte des griechischen Geistes bildete. Der Durchbruch der Individualität, welcher auf anderen Gebieten bereits stattgefunden hatte, trat den Griechen in der bildenden Kunst das erstemal in der umfassendsten Weise in den Werken des Zeuxis und Parrhasios entgegen. Ist es dann zu verwundern, daß diese Werke dem gleichzeitigen Publikum in hohem Grade kongenial waren und daß den Künstlern der größte Beifall zuteil wurde? Dem Athener in der Epoche des Peloponnesischen Krieges, welcher die Gestalten des Polygnotos betrachtete, mochten sie vorkommen wie erhabene Erscheinungen einer längst vergangenen Zeit, welche nichts mit ihm gemein hatten, nicht wie er dachten, empfanden und litten. Die Gemälde des Zeuxis

[1]) *Helbig* sagt: Agatharchos, was hier unserer Einschätzung beider Meister gemäß geändert ist.

und Parrhasios dagegen zeigten ihm das Abbild seiner eigenen Zeit und entsprachen seiner Weise des Denkens und Empfindens."

„Wenn wir bisher aus den Werken des Zeuxis und Parrhasios den Beweis geführt haben, daß sie die neue Richtung des griechischen Geistes in der bildenden Kunst vertraten, so stimmt, was von der Denk- und Lebensweise dieser Künstler überliefert ist, auf das Entschiedenste mit diesem Resultate. Sie erscheinen vollständig als Männer jener Übergangszeit und erinnern lebhaft an die charakteristischen und vielseitigsten Vertreter der neuen Richtung, an die Sophisten. Wie die Sophisten knüpfen sich Zeuxis und Parrhasios an keinen bestimmten Wohnsitz, sondern führen ein Wanderleben, bei welchem natürlich Athen, der geistige Mittelpunkt von Hellas, vorzugsweise Berücksichtigung fand, eine Lebensweise, welche den Künstlern Gelegenheit gab, an vielen Orten anregend zu wirken, aber die Entwicklung einer eigentlichen Schule derselben verhinderte; sie erscheinen als gewandte Weltmänner. Aehnlich wie Protagoras, Gorgias, Prodikos, Hippias von Elis und andere Sophisten verschmähten sie es nicht, sich eine glänzende Existenz zu bereiten. Die prunkende Weise, in welcher sie auftraten, und ihr unbezähmter Stolz erinnern an Züge, welche von mehreren Sophisten überliefert sind. Nicht weniger bedeutungsvoll ist es, daß die beiden Künstler während ihres athenischen Aufenthaltes in enger Beziehung zu dem Sokratischen Kreise standen, welcher ebenfalls, wenn auch auf andere Weise als die Sophisten, die neue Richtung vertrat. Durch Antisthenes wird Zeuxis mit Sokrates bekannt gemacht und dieser freut sich in hohem Grade seiner Bekanntschaft. Das Gespräch des Sokrates mit Parrhasios bei Xenophon beweist die zwischen beiden bestehenden Beziehungen. Ja daß Parrhasios nach Weise der Anhänger der neuen Richtung auch der Politik nicht fremd blieb, sondern seine Kunst mit auf dieses Gebiet erstreckte, dies zeigt sein Bild des athenischen Demos, aus dem man ersieht, daß er wie die meisten Anhänger der neuen Theorien mit der bestehenden Demokratie nicht unbedingt einverstanden war, sondern sich vielleicht aristokratischen Tendenzen zuneigte."

§ 740 Nach dieser Betrachtung des weiteren Rahmens, in welchem die neue Malerei stand, bedarf es noch eines Blickes auf den engeren Rahmen der Kunst. Für die Dichtkunst sagt der Name des Euripides alles; nur Antimachos von Kolophon wäre vielleicht noch zu nennen, denn seine Liebeselegien erscheinen als ähnliche Vorläufer des Hellenismus wie manches Gemälde dieser Zeit, vor allen das Kentaurenidyll des Zeuxis. Allein gerade dies führt uns wieder auf Euripides: bei ihm und Aristophanes liegen die Anfänge des idyllischen Empfindens der Natur und des Tierlebens. Von Musik und Tanz wissen wir, daß auch sie die größte Umwälzung erfuhren. Für die Architektur genügt wieder ein einziger Name: Erechtheion, das typische Bauwerk des reichen Stiles, auf das man versucht ist, die für Zeuxis und Parrhasios geprägten Urteile und Ausdrücke anzuwenden: es fehlt ihm nicht nur im ganzen das Ethos, die schlichte Größe, die einfache Form des olympischen Zeustempels und des Parthenon, sondern auch seine jonische Säule verhält sich so zu der gar nicht soviel älteren der Propyläen. Die venustas und elegantia des reichen Stiles, die argutiae der plastischen Ornamentik sind ebenso bezeichnend wie der radikale Bruch mit allen Überlieferungen des Tempelbaues, die individuelle Entwicklung des Bauwerks aus der zufällig gegebenen Situation. Und selbst da, wo eine alte Überlieferung vorlag, bei den gebälktragenden Mädchen: wie anders menschlich frei und individuell als jene halbornamentalen Statuen des Archaismus sprechen die Koren, die Pflegerinnen des alten Königsgrabes, uns an! Wer sie in der attischen Sonne stehen sieht, vergißt die Frage, ob sie vielleicht zu frei, zu menschlich für ihre Aufgabe als tektonische Bauglieder seien.

Mit den Koren haben wir wieder den Boden der bildenden Kunst betreten. Was oben über den reichen Stil der Plastik und der Vasenmalerei gesagt ist, soll nicht wiederholt werden; wir kommen im einzelnen noch oft genug darauf zurück; nur weniges ist hier noch zu bemerken. Zunächst das Allgemeinste: in dem Augenblick, wo die Malerei im engeren Sinne sich selbst fand, trennten sich ihre Wege innerhalb des Rahmens von Zeitgeist und Formgefühl viel mehr als bisher von denen der Plastik und der reinen Zeichnung, welche die technisch und dekorativ so sehr beschränkte Vasenmalerei beherrschte. Die ältere Wandmalerei war bei aller Verschiedenheit der Aufgaben und Bedingungen gegenüber der statuarischen Plastik doch immer noch monumental wie diese; die neue Tafelmalerei konnte und

wollte das nicht mehr sein und Parrhasios ließ selbst den starken Helden Theseus wie mit Rosen genährt erscheinen. So bietet der reiche Stil in der Plastik und selbst in der Vasenmalerei ein ganz anderes Bild als in der großen Malerei, deren besondere Bedingungen es ihr ermöglichten, hier nun einmal wirklich der Plastik voranzuschreiten. Ihre neuen Ausdrucksmittel entsprachen den Forderungen der Zeit wesentlich besser, vor allem dem Streben nach Erfassung auch der Einzelheiten der individuellen Erscheinung und nach verfeinerter und bereicherter Psychologie.

So sehen wir, wie sich die Malerei in neue Bahnen einlebte, während die Plastik der phidiasischen und polykletischen Schule sich in alten Bahnen auslebte. Allein auch sie blieb auf die Dauer nicht ganz unberührt von dem neuen Geist, und zwar nicht nur im formalen Sinne des reichen Stiles wie die Architektur, sondern auch im eigentlichsten geistigen Sinne: der Bildhauer Demetrios, der etwa um die Jahrhundertwende auftrat, war so gut wie die Maler ein Sophist, sein Naturalismus und seine individuelle Charakteristik steht fremd neben dem Schönheitsrausch des auslebenden reichen Stiles, seine leibhaftigen Menschen stellen sich zu dem leibhaftigen Boreas oder Triton und dem alten Weibe des Zeuxis sowie zu den berüchtigten Bildern des Pauson. Die durch den Idealstil zurückgedrängten Naturstudien des frühklassischen Stiles lebten neu auf und faßten jetzt erst Wurzel im Geistesleben: im charakteristischen Bildnis fand der Individualismus der Sophistik seinen letzten künstlerischen Ausdruck.

Literatur. *Helbig* Jahrb. f. Philol. VC 1867, 649 ff. (661 ff.). Euripides, Antimachos, Naturgefühl: *Pfuhl* N. Jahrb. XXIII 1909, 617; Gött. gel. Anz. 1910, 810, 1. Reicher Stil §§ 624 ff. Demetrios: *Six* Röm. Mitt. XXVII 1912, 75 ff.; *Reisch* Jahresh. XIX f. 1919, 299 ff.; vgl. *Lippold* Griech. Porträtstatuen 47 ff.; *Delbrück* Antike Porträts XXXV 21.

Zeuxis

§ 741 Die von Apollodoros gebrochene Bahn stand allen offen, aber kein zweiter scheint sie so rasch und mit so unmittelbarem Erfolge betreten und weitergeführt zu haben wie Zeuxis; das bezeugen die Worte des Apollodoros selbst. Zeuxis stammte aus Heraklea — wir wissen nicht sicher, ob aus dem lukanischen oder aus dem pontischen. Das lukanische Heraklea ist zwar erst wenige Jahre vor seinem Auftreten in Athen gegründet worden, sein Vater kann aber zu den Ansiedlern aus Thurii und Tarent gehört haben, wodurch er Bürger von Heraklea geworden wäre. Da nun Athen an diesen Gründungen teilhatte, wird man dort unter Heraklea schlechthin die lukanische, nicht die ferne pontische Stadt verstanden haben. Darüber haben vielleicht schon die Alten geschwankt; denn die einen nannten Neseus von Thasos, die anderen Damophilos von Himera als Lehrer des Zeuxis. Beides schließt einander nicht einmal aus, denn er kann seine Studien in Athen bei einem Landsmann des Polygnot fortgesetzt haben. Allein solche Vermutungen, deren Grundlagen doch recht unsicher sind, haben wenig Wert, und es ist am Ende ziemlich gleichgültig, von wem und wo er sein erstes Handwerk lernte. Entscheidend für seine Kunst waren nur seine persönliche Begabung und das richtungweisende Vorbild des Apollodoros. Athen hätte ihn wohl auf jeden Fall angezogen; aber die Kunde von der überraschend neuen Malerei hat vielleicht sein Kommen beschleunigt. Als ganz junger Mann, νεανίσκος, der vor kurzem zugezogen sei, wird er in Platons Dialog Protagoras bezeichnet, noch mit dem vollen, später stets abgekürzten Namen Zeuxippos. Das führt auf die zwanziger Jahre und wird durch die Erwähnung seines rosenbekränzten Eros in den 425 aufgeführten Acharnern des Aristophanes bestätigt; dies muß eines seiner ersten erfolgreichen Bilder gewesen sein.

Seine Persönlichkeit scheint ihm die Menschen ebenso rasch gewonnen zu haben wie seine Kunst; Sokrates freut sich in Xenophons Symposion seiner Bekanntschaft mit ihm, und nennt ihn πάνυ καλὸς κἀγαθός. In dem von Xenophon überlieferten Gespräch mit Parrhasios äußert Sokrates den in der Helena des Zeuxis bewußt verwirklichten Grundgedanken des Idealstiles, was vielleicht nicht nur eine Anspielung, sondern der Rest eines Gespräches mit Zeuxis selbst ist. Manchen Zeitgenossen galt er als der größte Maler; sie stellten ihn neben Homer, Sophokles, Polyklet und sein Ruhm ist nie verblaßt. Sein

glänzend aufsteigendes Gestirn drohte offenbar den Bahnbrecher Apollodoros, auf dessen Schultern er doch stand, zu verdunkeln; so forderte dieser seinen Anteil an dem Ruhme des Jüngeren. Wie viel Erfolg er damit bei den Zeitgenossen hatte, wissen wir nicht; aber die Nachwelt ist auch ihm vollkommen gerecht geworden. Wenn es zutrifft, daß Zeuxis das μωμήσεται des Apollodoros unter das Bild eines Athleten schrieb, so war dies vielleicht die Antwort an den Bahnbrecher, ein Hinweis darauf, daß er über ihn hinausgekommen sei. Härter war der Streit mit einem älteren Nebenbuhler, Parrhasios, der jetzt erst die Höhe seiner Kunst erreichte. Glänzend wie das ganze Auftreten dieses maaßlos selbstbewußten Joniers sind die Verse, in denen er sich rühmt, der erste griechische Meister zu sein und die äußersten Grenzen der Malerei erreicht zu haben. Ganz wohl war Parrhasios freilich bei diesen stolzen Worten selber nicht: er gibt zu, daß es unglaublich klinge und sagt ahnungsvoll, daß nichts Menschliches vor Neide sicher sei:

εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε · φημὶ γὰρ ἤδη
τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ
χειρὸς ὑφ' ἡμετέρης · ἀνυπέρβλητος δὲ πέπηγεν
οὖρος · ἀμώμητον δ'οὐδὲν ἐγένто βροτοῖς.

Wie viel Künstlernaivität liegt doch darin! Wir vermögen uns darüber wirklich nicht mehr zu entrüsten wie die Alten, aber wir verstehen auch, daß es dem Zeuxis nun doch zu arg wurde: in ruhigen Worten, die leider nicht ganz erhalten sind, verlangte er den Beweis für diese Behauptung und erklärte, er meine nicht den zweiten Platz inne zu haben:

Ἡράκλεια πατρίς· Ζεῦξις δ'ὄνομ' · εἰ δέ τις ἀνδρῶν
ἡμετέρης τέχνης πείρατά φησιν ἔχειν,
δείξας νικάτω · . . .
. . . δοκῶ δ'ἡμᾶς οὐχὶ τὰ δεύτερ' ἔχειν.

Wir können den Streit um den Preis in der Malerei nicht entscheiden; in der Verskunst gebührt er Parrhasios. Den mit seiner Schnellmalerei prahlenden Agatharchos soll Zeuxis mit einem hingeworfenen Wort abgefertigt haben: er male langsam, aber auch für lange Dauer.

§ 742 Zeuxis band sich nicht an Athen und Hellas; wir finden ihn auch im Westen, Osten und Norden der griechischen Welt, überall ruhmvoll, von Erzählungen umwoben, mit Reichtümern überhäuft. Wir können die Nachrichten darüber nur mangelhaft nachprüfen; Vieles kann reine Erfindung, manches irrig, manches mißverstanden sein. Wie es mit Künstleranekdoten zuging, lehrt die Geschichte von dem ephesischen Megabyzos, d. h. Obereunuchenpriester. Sie wird in sachlich einwandfreier Form von Plutarch über Apelles erzählt: der Priester habe in der Werkstatt töricht über Zeichnung und Schattierung geredet, worauf ihm der Maler bemerkt habe, er mache sich zum Spotte der Lehrjungen, die das melische Weiß anrieben. Dasselbe erzählt Aelian verballhornt von Zeuxis: der Megabyzos habe schlechte Bilder gelobt, gute getadelt. Wie kamen „geringwertige und kunstlose Bilder“ in die Werkstatt? Angesichts der Fassung des Plutarch wird man dies nicht durch künstliche Annahmen, wie etwa daß es Anfängerarbeiten von Schülern gewesen seien, erklären; es ist gewiß ebenso irrig wie die Übertragung von Apelles, zu dem Ephesos so gut paßt, auf Zeuxis. Falsch ist natürlich auch die ebenso widerliche wie dumme Geschichte, er habe sich über sein eigenes Bild eines alten Weibes totgelacht, mißverstanden die Angabe des Plinius, er habe mit seinem Reichtum so geprotzt, daß er in Olympia ein Gewand getragen habe, auf welchem sein Name mit goldenen Buchstaben eingestickt gewesen sei. Dies wäre am Ende nicht gar so teuer, also mehr eitel als protzig gewesen; aber es betrifft zweifellos gar nicht sein Gewand, sondern den Vorhang, mit welchem ausgestellte Bilder für gewöhnlich zum Schutze verhüllt waren. Solche Wettbewerbe mit Bildern werden auch aus Delphi und Korinth, schon von Panainos her, aus Samos und Athen berichtet; Festspiele waren jeweils die gegebene Zeit dafür; so soll Aetion durch sein Bild der Hochzeit Alexanders mit Roxane sogar die Tochter eines Hellanodiken zur Frau gewonnen haben. Bei einem solchen Wettstreit im athenischen Theater, vermutlich also an den Dionysien, soll sich auch Zeuxis einmal offen als von Parrhasios besiegt bekannt haben. Es heißt, er habe Trauben gemalt, die die Vögel anlockten, Parrhasios nur einen Vorhang,

der ihn, den Maler, selbst getäuscht habe. Bei späteren Künstlern würde man darin wohl eine törichte Anekdote, ein Beispiel jener bis zum Überdruß wiederholten Hinweise auf die Naturtreue, die bei griechischer Kunst so wenig besagen, erkennen wollen. Allein hier im Anfange der Illusionsmalerei hat die Geschichte doch eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit.

Plinius fügt eine weitere an, die vielleicht das gleiche Bild betrifft: er habe einen Knaben, der Trauben trug, wohl eine Weihung vom Choenfeste, gemalt; da seien die Vögel gekommen, er aber habe gesagt, der Knabe sei also weniger gut gemalt als die Trauben. Bei Seneca wird diese Bemerkung einem Käufer in den Mund gelegt; daraufhin habe Zeuxis nicht etwa den Knaben, sondern die Trauben getilgt, um das Bessere, nicht das Naturgetreuere zu bewahren. Dies ist ein selten verständiges Wort, das sich aus der Öde des üblichen Laienurteils heraushebt. Daß Zeuxis wirklich so verfahren sei, kann man sich freilich schwer denken, und beide Geschichten stehen zwar nicht unversöhnlich, aber doch einigermaaßen im Gegensatze zueinander. Dazu kommt, das die zweite wieder ganz ähnlich von einem späteren Maler erzählt wird: Protogenes soll aus dem gleichen Grunde das Rebhuhn neben seinem Satyr getilgt haben. Unabhängig von der Einzelwahrheit solcher Anekdoten ist die Frage nach ihrer typischen Wahrheit; wir können auch diese nicht beantworten, obwohl in allen dreien der gleiche Charakterzug einer ruhigen Sachlichkeit zum Ausdruck kommt; diesen kann man auch in den Abwehrversen gegen Parrhasios fühlen, aber bei ihrer Lückenhaftigkeit nicht sicher feststellen. Immerhin hat er mehr innere Wahrscheinlichkeit als der Vorwurf der Protzigkeit, der weder zu der von Sokrates gerühmten Kalokagathia noch zu der aus dem Namen Zeuxippos zu vermutenden Herkunft aus guter Familie paßt.

§ 743 Daß die olympische Geschichte nichts dafür beweist, sahen wir schon; nicht besser wird es mit der von Plinius daran angeknüpften Behauptung stehen, er habe seine späteren Werke verschenkt, weil er sie für unbezahlbar gehalten habe. Damit hätte er ja auch nicht einmal so Unrecht gehabt und am Ende wäre das mehr Künstlerstolz als Protzerei gewesen. Aber der Tatbestand verlangt eine solche Erklärung gar nicht; warum sollte er nicht Auftraggebern, die ihn glänzend bezahlt hatten wie König Archelaos von Makedonien oder die Krotoniaten, auch einmal ein Bild schenken? Das tut ja auch ein Kaufmann gelegentlich und unsere Künstler machen es ebenso. Daß er andererseits den Verdienst nicht verschmähte, war zu seiner Zeit am wenigsten eine Schande; die Sophisten verkauften ja auch ihre Weisheit und leben muß der Mensch doch; daß Sokrates sich darum nicht kümmerte, hat der arg verleumdeten Xanthippe Not genug gemacht. So war Zeuxis denn auch unseres Wissens der erste, der eine Sonderausstellung eines hervorragenden Bildes gegen Eintrittsgeld veranstaltete. Da es die Helena war, müßten die Athener keine Athener gewesen sein, um ihr nicht den Namen einer Hetäre anzuhängen.

Dies kann nicht das für den Heratempel von Kroton gemalte Bild, sondern höchstens eine Wiederholung davon gewesen sein. Die Krotoniaten ließen es sich etwas kosten, ihren Haupttempel zu einem Museum der Kunst des Zeuxis zu machen, und die Entstehungsgeschichte des Helenabildes ist nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturgeschichtlich merkwürdig: sie verrät die Vorurteilslosigkeit der Sophistenzeit. Dies spricht dafür, daß sie zum mindesten in ihrem Kerne wahr ist. Das Bild sollte werden und wurde denn auch nach allgemeinem Urteil ein Idealbild weiblicher Schönheit. Einen Typus dafür hatte die griechische Kunst damals noch nicht geschaffen: er bereitete sich unter der Hülle des Gewandes erst langsam vor. Nun verdient zwar die gewiß nur gefolgerte, nicht aber auf Kenntnis beruhende Angabe, die Helena sei nackt gewesen, schwerlich Glauben; auch das Bad hätte damals bei ihr noch kaum den Vorwand wie später bei der Aphrodite des Praxiteles abgeben können. Aber großenteils wie nackt erschienen sein wird sie dennoch: die von alters üblichen durchscheinenden und anschmiegenden Gewänder ließen damals ja auch in der Plastik den weiblichen Körper fast ganz sehen. Gleichzeitig wurden die früher in der großen Kunst vereinzelten Darstellungen in völliger Nacktheit häufiger; von Hetären, und zwar wahrscheinlich den korinthischen Hierodulen geweihte Statuen, bei welchen das Bad die Nacktheit begründete, wurden üblich. Wir sehen daran, daß ein Idealtypus, wie er für den Manneskörper längst bestand, noch nicht gefunden war: die Naturstudie

ist noch ähnlich, ja der Entwicklungsstufe gemäß zum Teil noch stärker fühlbar als bei der Flötenspielerin des ludovisischen Reliefs, der „Aphrodite“ und der Niobide vom Esquilin. In der Plastik hat erst Praxiteles den die Zukunft beherrschenden Idealtypus geschaffen, in der Malerei offenbar schon Zeuxis.

§ 744 Wie bewußt nicht nur der Künstler, sondern, man darf fast sagen: die ganze Stadt daran arbeitete, ist wieder ein Zeichen der Zeit. Er begehrte die schönsten Jungfrauen zu sehen; Hetären waren ihm offenbar nicht edel genug. Da zeigte man ihm zunächst die schönen Jünglinge in der Palästra, dann deren Schwestern, und ließ ihn die fünf schönsten, deren Einzelschönheiten einander ergänzten, auswählen. Es ist bezeichnend, daß sich keinerlei Schmutz, mit dem die Menschen der Kunst gegenüber damals so wenig zurückhielten wie heut, an diese Geschichte geheftet hat. Hier darf man wirklich einmal das oft mißbrauchte Wort vom Kultus der Schönheit anwenden: es war den Leuten heilig ernst mit diesem unerhörten Bruch der Sitte, und nicht Klatsch, sondern Kunsttheorie enthält die gesamte Überlieferung darüber. Diese Theorie ist, soweit sie uns mit dem Hinweis auf die Helena vorliegt, freilich etwas äußerlich geblieben: es klingt, als ob er sie aus einzelnen Modellstudien zusammengeflickt habe. Den wahren Hergang bezeichnet Aristoteles, wenn er sagt, das glaubhafte Unmögliche sei dem unglaubhaften Möglichen vorzuziehen; denn wenn es auch unmöglich sei, daß es solche Gestalten gebe, wie Zeuxis gemalt habe, so sei dies doch das Bessere; denn der Idealtypus müsse über die Wirklichkeit aufragen: τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Dabei wird auch Aristoteles an die Helena gedacht haben; jedenfalls zeigt der Schlußsatz und der Zusammenhang, daß nicht etwa unmögliche, aber glaubhafte Phantasiewesen wie die Kentauren gemeint sind. Es verlohnt, hier auf ein Wort von Raffael zu verweisen: „Ich muß viele schöne Frauen gesehen haben; daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen.“ So sagt *Julius Lange*, Zeuxis habe Honig gesammelt wie die Biene, die in dem herrlichsten Blumengarten herumflattern darf; „der Honig ist aber in seinem eignen Inneren gebraut und verarbeitet und den Staub jeder einzelnen Blüte kann man nicht mehr herausschmecken“.

Wie dies Helenabild nun wirklich aussah, ahnen wir nicht; wir wissen nicht einmal, ob es eine Einzelgestalt war, und auch für die Zeichnung nützt uns der selbstverständliche Schluß aus der allgemeinen Formensprache der Zeit wenig — auch abgesehen davon, daß das Gewicht der Leistung gerade in den malerischen Ausdrucksmitteln lag. Die Techne im weitesten Sinne war aber sein eigentlichster Stolz und Ruhm und es ist ganz in seinem Geiste, wenn noch Himerios seine Techne den Sophismata des Parrhasios gegenüberstellt. Lukian läßt ihn dies deutlich aussprechen: es erzürnte ihn, daß das törichte Publikum an seinem Kentaurenidyll nur die Neuheit und Eigenart des Vorwurfes, nicht aber die künstlerischen Verdienste sah. Von diesen war im Überblick bereits die Rede. Er hat nach den Angaben des Quintilian, die sich freilich bei Parrhasios als irreführend abgekürzt erweisen und vielleicht auch hier nicht auf die Goldwage gelegt werden dürfen, die Beleuchtungslehre über Apollodoros hinaus entwickelt und in ein System gebracht: zu dem zerstreuten Licht und dem Schatten fügte er die Lichthöhe. Wieviel das für die Plastik, die allgemeine Illusionskraft und den malerischen Reiz der Bilder bedeutete, ist klar. Auch ein eigenes Proportionssystem scheint er gehabt zu haben, mit großen Köpfen und Gliedmaaßen. Dies mißfiel natürlich dem Lysippiker Xenokrates, mag aber auch schon von Zeitgenossen getadelt worden sein — wir verstehen das angesichts der schlanken Gestalten des Aison und verwandter Vasenmaler, die darin vielleicht unter dem Einflusse des Parrhasios standen. Abb. 576 Zeuxis scheint demgegenüber auf Homer verwiesen zu haben. Damit ist unser Wissen von seiner künstlerischen Ausdrucksweise schon fast erschöpft; denn daß er ein Vierfarbenmaler gewesen sei, läßt sich aus jener beiläufigen Bemerkung des Cicero nicht sicher genug erschließen. Der feine Farbenübergang vom Menschenleib zum Pferdeleibe der Kentaurin entspricht der Abstufung vom Mittelton zum Schatten, harmoge. Von seiner Raumbehandlung gibt nur die Beschreibung des Kentaurenbildes eine gewisse Vorstellung, die sich jedoch nicht individuell aus dem, was für die ganze Epoche anzunehmen ist, heraushebt. Dies gilt auch für Lukians Bemerkung über seine Zeichnung.

§ 745 Von der geistigen Art seiner Kunst war schon bei Polygnot die Rede: Aristoteles spricht dem Zeuxis ebenso wie den jüngeren Dramatikern seit Euripides das Ethos ab und

das Kentaurenbild bestätigt und erläutert dieses Urteil. Was darüber oben bei der Behandlung des polygnotischen Ethos ausgeführt ist, wird hier um so weniger wiederholt, als es nur im Zusammenhange ganz verständlich ist; aber schon die sich aufdrängende Bezeichnung des Bildes als Familienidyll genügt ja, um zu zeigen, wie weit wir hier von dem Ethos des hohen Stiles entfernt sind. Die Ethe freilich traten wie bei Euripides nur um so stärker hervor, weil die ungewöhnliche, man möchte fast sagen: epigrammatisch zugespitzte Situation und die reizvoll schillernde Mischung menschlicher und tierischer Züge die Charaktereigenschaften wie in einem Brennpunkt aufleuchten ließ. Ein psychologisches Spiel, Anekdotenmalerei, freilich geadelt durch die künstlerische Form, in der sie auftrat: das geht aus Lukians Worten bis ins einzelne deutlich hervor. Die gelagerte Kentaurin, als Weib und als Stute gleich schön und feinrassig gebildet, säugt halb menschlich, halb tierisch ihre Zwillinge; da erscheint plötzlich der Vater, zottig, struppig und tierisch wild auch im Lachen, mit dem er ein Löwenjunges hochhält, um seine Kleinen im Scherze zu schrecken; und diese, bei aller Kindlichkeit doch schon wild wie die Satyrbuben, blicken von Brust und Euter der Mutter auf die bedenkliche Erscheinung.

Wir sind gegen derartige Malerei noch empfindlicher als Aristoteles, dürfen darüber aber nicht vergessen, welch eine Entdeckung seelischen Neulandes dies zu seiner Zeit bedeutete; Zeuxis hat damit einen vollgültigen Beitrag zu den Bestrebungen der Sophistenzeit geliefert, und auch wer nicht geschichtlich denken mag, muß dies wenigstens als Vorübung für neue künstlerische Möglichkeiten gelten lassen. Ähnliche Wirkungen überraschenden, verschiedenartigen und augenblicklichen Ausdrucks werden andere Bilder enthalten haben, und die Vorliebe für halbwilde, struppige Mischwesen geht auch aus den kurzen Angaben hervor: Triton; Pan; Boreas; der gefesselte Marsyas; dieser doch wohl mit Apollon und dem Skythen, vielleicht auch Olympos und den Musen, jener mit Oreithyia und ihren Schwestern: beides voller Möglichkeiten des Gegensatzes von rauh und zart, die auch bei Pan und Triton durch Nymphen und Nereiden vorhanden gewesen sein können. Auch das alte Weib wird ein Charakterstück gewesen sein; daher wohl jene törichte Anekdote, die freilich nicht unbedingt ein wirklich vorhandenes Bild voraussetzt. Feiner war in dieser Hinsicht natürlich das Bild des Heraklesknaben mit den Schlangen, wo Amphitryon und die erschreckte Alkmene gewiß wieder in starkem Gegensatze standen. Falls er noch ein zweites Bild mit Alkmene gemalt hat, so bietet die Sage auch dafür spannende Lagen. In manchen von diesen Bildern kann bereits ein erhebliches Pathos gewesen sein; so auch in dem weinend am Grabe des Agamemnon spendenden Menelaos, der freilich nur durch Tzetzes bezeugt ist. Selbstverständlich waren nicht alle seine Bilder so. Schon zur Helena darf man schwerlich aus der homerischen Unterschrift die sie bewundernden troischen Greise ergänzen. Reine Daseinsbilder waren wohl der thronende Zeus im Götterkreise, der Eros und vielleicht auch der Athlet und die Penelope. In dieser schien er nach Plinius die Sittsamkeit selbst gemalt zu haben, mores. Es bedarf keiner umständlichen Darlegung, daß dies nicht im Widerspruch mit dem Urteil des Aristoteles steht, auch wenn es nicht nur eine rhetorische Floskel ist; denn das individuelle Ethos der Penelope, das sich ja auch in der Sittsamkeit nicht erschöpft, ist nicht das allgemeine des Polygnot.

§ 746 Das einzige Bild, dessen Komposition wir uns in den Grundzügen vorstellen können, ist die Kentaurenfamilie; bei anderen kommt man nicht über unsichere und bedenkliche Vermutungen hinaus. Die Kentaurin war auf einer blühenden Wiese gelagert; höher im Bilde stand der Kentaur auf Felsen, nur bis zum halben Pferdeleibe sichtbar. Wie dies gemeint ist, kann fraglich scheinen, aber der Ausdruck „wie von einer Warte" spricht mehr dafür, daß die hintere, nicht die untere Hälfte verdeckt war — eine Abkürzung, die ja sogar in der Plastik der olympischen Westgiebelgruppe vorkommt. Die sonstige Raumdarstellung macht wahrscheinlich, daß er nicht einfach nach alter Art vom Rahmen abgeschnitten, sondern von aufragenden Felsen verdeckt war. Bedenkt man nun, daß die Mutter doch gewiß mit den Kleinen zu dem Löwenjungen aufblickte, das der Alte vorgebeugt mit der Rechten höher als sein eigener Kopf hielt, so ergibt sich etwa folgendes: Links lag die Kentaurin mit dem Vorderteil nach links, aber mit dem Oberkörper nach rechts herumgewendet. Dies wurde wahrscheinlich dadurch erleichtert, daß der Pferdekörper sich nach hinten etwas schräg in die Tiefe erstreckte. Dies folgt daraus, daß die ganze Stute am Boden lag und die Hinterbeine nach hinten gestreckt, zugleich aber das Euter zugänglich war; das Hinterteil lag also ziemlich flach auf der Seite und die Beine bildeten einen stumpfen Winkel dazu, in welchem das eine Junge kniete oder lag; natürlich in entgegengesetzter Richtung wie die Mutter. Sein einer Arm wird auf ihrem Pferdeleib gelegen haben; wie weit sein Oberkörper zum Hochblicken auf-

gerichtet war, läßt sich nicht sagen. Je schräger die Mutter lag, desto mehr mußte sich das Kleine nach vorn umdrehen. Die Vorderhand der Stute lag aufgerichtet mit einem unterschlagenen und einem hochgestellten Bein; dies wird wie bei den pompeianischen Nessosbildern — wo der Kentaur zum Teil auch etwas schräg liegt — das hintere, also das rechte gewesen sein. Ihr Oberkörper war halb aufgerichtet und mit dem rechten Ellbogen auf eine Bodenerhöhung aufgestützt, ähnlich wie beim Liegen auf einer Kline. Mit den Händen umfaßte sie das zweite, mindestens mit den Vorderbeinen gewiß stehende und nach rechts gewendete Kleine. Die Zwillinge werden ziemlich klein gewesen sein, da richtige Fohlengröße einen für so frühe Jugend allzu großen Menschenkörper bedingen würde.

Herrmann Tf. 70

Der Kentaur stand rechts, wohl auch etwas schräg und gewiß oberhalb der Hinterbeine seiner Frau. Die Köpfe werden alle mehr oder minder schräg erschienen sein, weil dies mehr Ausdruck als die reine Seitenansicht erlaubt; das Vorbeugen des Kentauren, der wohl auch das Löwenjunge schräg nach vorn hochhielt, ermöglichte eine überzeugende Blickrichtung auch bei der Mutter und dem linken Kleinen. Man sieht, daß hier von einer Raumfüllung durch die Gestalten nicht die Rede sein kann: links oben blieb ein erheblicher Raum frei, etwas wohl auch rechts unten. Die einfachste Annahme wäre, daß die Wiese vom Fuß aufsteigender Felsen ausging; diese können auch etwas bewachsen gewesen sein, ganze Bäume hätte Lukian aber doch wohl kaum verschwiegen. Ob irgendwo darüber Luft war, ist nicht auszumachen. Das einzige gleichzeitige Landschaftsbild, das diesen Namen auch in der nur andeutenden Vasentechnik verdient, die Pelopsamphora, zeigt ein ähnliches Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund; so auch ein paar weiße Lekythen. Stark räumlich auseinander und in die Tiefe gezogen findet sich der gleiche Bildtypus noch in dem hadrianischen Kentaurenmosaik, dem tragischen Gegenstück zu dem Idyll des Zeuxis. Dies durchaus hellenistische Bild „zitiert" vielleicht bewußt den alten Meister; daß es eine Umbildung eines von diesem selbst stammenden Gegenstückes sei, ist schwerlich anzunehmen. Für Zeuxis kann es uns nichts weiter lehren und auch Gemmen und Vasenscherben mit Kentaurinnen entsprechen dem Gemälde nicht im einzelnen. Wie wenig Vorstellung von seiner malerischen Erscheinung wir besitzen, wird erst recht klar, wenn man sich fragt, wie wohl die Wiese ausgesehen hat; und von der Koloristik wissen wir gar nichts.

Abb. 583
Gr. Vm. Tf. 67
Abb. 692

§ 747

Was wir sonst noch von Zeuxis hören, gibt uns mehr Rätsel auf, als daß es etwas lehrte. Eindeutig klar ist nur die Angabe, daß er auch monochromata ex albo gemalt habe. Streng genommen dürfte man sich darunter nur wirklich einfarbige Bilder auf weißem Grunde vorstellen, etwas unserer Tuschmalerei oder auch nur der schattierten Zeichnung in der Wirkung Verwandtes; die typische Farbe dafür war Rötel. Allein die Möglichkeit, daß wie in der neueren Kunst, so auch damals die monochrome Anlage des Ganzen durch Hinzufügung einzelner anderer Farbtöne belebt war, ist schwerlich auszuschließen; wenn nur der Grundton vorherrschte, erschien es den Alten gewiß nicht nötig, statt monochrom etwa oligochrom zu sagen. Daher dürften die herkulanischen Marmorbilder mit Recht als Monochrome bezeichnet werden, sofern ihr Erhaltungszustand nicht täuscht. Zwei von ihnen sind nun wirklich nach weißgrundigen Rötelbildern aus der Zeit des Zeuxis kopiert und lassen sich in Beziehung zu seiner Kunstart setzen. Der Kentaurenkampf wurde schon im Überblick und bei Apollodoros herangezogen: er zeigt leichten Schlagschatten und eine durchgeführte Modellierung in Licht und Schatten. Wenn der Kopie zu trauen ist, so waren auch die Lichthöhen betont, wir kämen also auf die anscheinend gerade durch Zeuxis erreichte Entwicklungsstufe. Darin sind ihm aber natürlich andere, darunter gewiß auch Apollodoros, alsbald gefolgt, und eine Zurückführung des Vorbildes auf Zeuxis bleibt vollkommen unerweislich; die Proportionen sprechen nicht dafür, die Bildung des Kentauren entschieden dagegen, denn der des Zeuxis war am ganzen Körper zottig. An der Zeichnung darf die individuelle Kopfbildung des Peirithoos wohl als Zeichen der Zeit gelten, obwohl die Kopie nicht gleichmäßig zuverlässig erscheint; am ärgsten ist die ganz unmögliche Brust der Frau.

Abb. 630

Abb. 631

Weniger gut erhalten ist das Apobatenbild, zumal die menschlichen Gestalten. Es zeigt den Typus der attischen Weihreliefs und die Zurückführung auf ein attisches Vorbild liegt um so näher, als dieser Agon nach Theophrast auf Athen und Böotien, d. h. wohl Oropos, beschränkt war. Später findet er sich aber auch in Ost und West der griechischen Welt, in Neapel so gut wie in Karien. Dies könnte nun zwar Klassizismus sein; allein der Pferdetypus des Marmorbildes berührt sich so stark mit apulischen Münzen und Vasen des 4. Jahrh., daß man doch fragen muß, ob nicht schon die attischen Ansiedler von Thurii und Heraklea den Agon nach Süditalien verpflanzt haben. So könnte das Vorbild aus der vermutlichen Heimat des Zeuxis stammen und wirklich erinnert der Wagenlenker mit dem struppigen Kopf und den aufmerksam hochgezogenen Brauen bis ins einzelne an jenen

leibhaftigen Boreas oder Triton des Zeuxis bei Lukian. Da er auf jeden Fall in Unteritalien war, könnte er den Pferdetypus auch von dort nach Athen gebracht haben. So kommen wir mit diesem Bild anscheinend wirklich an den Kreis des Zeuxis heran, aber über seine äußerste Peripherie dringen wir auch im günstigsten Falle nicht vor; denn die Kopie ist leider noch geringer als die des Kentaurenbildes. Es würde daher für uns kaum einen Unterschied ausmachen, wenn wir wüßten, das Vorbild sei von Zeuxis selbst oder es sei nur näher oder ferner von ihm abhängig gewesen.

In Unteritalien hat man auch eine ganz andere Spur des Zeuxis zu finden geglaubt. Es heißt, er habe auch figlina opera gemacht, die allein in Ambrakia zurückgeblieben seien, als die Römer diese alte Residenz des Pyrrhos ausraubten. Man hat nun gemeint, dies seien Vasen gewesen. Wie wären aber solche, doch höchstens als Anfängerarbeiten denkbare Gefäße nach Ambrakia gekommen? Soll man annehmen, daß Pyrrhos Interesse für den „frühen Zeuxis" gehabt und sie deshalb etwa aus Italien mitgebracht habe? Ist schon das bedenklich, so steht die Zurückführung hervorragender Vasenbilder aus Unteritalien auf Zeuxis vollends in der Luft; in der frühen unteritalischen Vasenmalerei sehen wir mehr als einen bedeutenden Zeichner tätig. Selbst ein Kentaurinnenkopf auf einer Scherbe genügt dazu noch nicht, und wäre er selbst von Zeuxis, so würde er in seiner etwas leeren Kalligraphie nur zeigen, wie Zeuxis zeichnete, ehe er seine künstlerische Eigenart entwickelt hatte; allein auch das wird durch die ins 4. Jahrh. weisende Stilstufe der Scherbe ausgeschlossen. Es bleibt dabei, daß wir nicht wissen, was jene figlina opera waren. Man kann an die alten Tonmetopen von Thermos oder auch an die in Rom tätigen Maler und Plasten Damophilos und Gorgasos denken; soll doch ein Demophilos von Himera, der freilich höchstens ein Nachkomme jenes älteren Meisters sein könnte, sein Lehrer gewesen sein. Um die Gemälde aus dem Palast des Archelaos wird es sich schwerlich handeln: dies waren sicher Werke seiner glänzendsten Technik, also keine Tontafeln. Es mögen eher als Fresken Tafelbilder wie jene aus den delischen Inschriften bekannten gewesen sein: vielleicht als Emblemata an den Wänden befestigt, vielleicht auch Friese, wenn nicht gar große Wandbilder wie die polygnotischen und die Reiterschlacht des Agathokles in Syrakus; der Art des Zeuxis, soweit wir sie kennen, würde das freilich weniger entsprechen.

§ 748 Literatur. Allgemeines. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1647—1691 (zu knapp besonders 1651; zum Text von 1683 *Vahlen* Aristot. de arte poet. 71 f., 231 f. p. 1461 b 11 ff.). *Brunn* II 75 ff.; *Klein* Arch. ep. Mitt. XII 1888, 103 ff.; Gesch. II 166 ff.; *Robert* Votivgemälde eines Apobaten, 19. Hall. Progr. 14 ff.; *J. Lange* D. menschl. Gestalt 71 ff.; *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 141 ff. (163 ff.), eine an wertvollen Bemerkungen reiche Abhandlung, die aber doch zeigt, daß der Persönlichkeit des Malers auf diesem Wege nicht beizukommen ist (vgl. §§ 554 ff., 659). Man kann nicht alles, was in der attischen und unteritalischen Kunst des späteren 5. Jahrh. eigenartig und neu erscheint, auf diesen einen Meister zurückführen, sofern es sich nur irgendwie mit ihm in Beziehung setzen läßt, kann nicht den Fries von Phigalia, das Kentaurenbild, die Vasen des Meidias und die bedeutenden Giganten- und Kentaurenbilder der ganzen damaligen Keramik auf einen einzigen Strom jonischen Einflusses zurückführen, weil Zeuxis vielleicht aus einer jonischen Kolonie stammte. Von einer nordjonischen Malerschule wissen wir ebensowenig wie von einer solchen in Heraklea oder Thurii; wir brauchen aber auch keine besondere Schule, denn einzelne Maler, die lehren konnten, gab es überall und die Hauptstadt der griechischen Malerei war damals Athen; weshalb Zeuxis denn auch ganz jung dorthin kam. Was beweist da die erst zehn Jahre später beginnende Münzprägung des pontischen Heraklea? Eine reiche Handelsstadt wird noch nicht zur Kulturstätte, wenn sie sich gute Stempelschneider kommen läßt. *Watzinger* kommt denn auch selbst dazu, das was er als persönliche Art des Zeuxis hinstellt, „im Wesen der attischen Kultur am Ende des 5. Jahrh. tiefer begründet" zu finden; sein Rahmen ist zu weit für das individuelle Bild des Zeuxis. Dafür bietet der oben angedeutete Gegensatz der Kentaurentypen ein schlagendes Beispiel. Der Phigaliafries, das Marmorbild, die Vasen zeigen glattleibige Kentauren mit Betonung der Trennung von Mensch und Pferd durch Haarkranz und Ristschopf; bei Zeuxis war in doppeltem Sinn das Gegenteil der Fall: statt der scharfen Trennung ein unmerklicher Übergang, und zwar sowohl bei der glatten Kentaurin wie bei dem an beiden Körpern zottigen Kentauren. Es zeigt sich auch hier wieder, daß ein führender Meister, so stark er die Typik sonst beeinflußt haben mag, im einzelnen doch gerade in auffälligem Gegensatze zu ihr stehen kann. Wir besitzen so wenig wie eine Iliupersis oder einen Freiermord polygnotischer Form eine Kentaurenfamilie oder auch nur einen einzelnen Kentauren zeuxischer Form in einem Relief oder einem Vasenbilde; ja selbst jenes innerlich verwandte spätere Kentaurenbild des hadrianischen Mosaikes folgt der gewöhnlichen Typik.

Die Frage nach der Glaubwürdigkeit der biographisch-anekdotischen Überlieferung behandelt nach dem Vorgange von *Jahn*, *Wustmann*, *Münzer* sehr skeptisch *Kalkmann* Quellen des Plinius 144 ff. (158 ff.; Zeit 48 f.); vgl. *Münzer* Gött. gel. Anz. 1899, 975 ff. (980 ff.). Ein Hauptschriftsteller dieser

Art, Duris von Samos, war zweifellos stark novellistisch gesinnt und er und andere mögen nicht nur unkritisch verfahren sein, sondern auch manches selbst erfunden haben (so schon Didymos zu Demosthenes, Berl. Klass. I Kol. 12, 50 f.; vgl. die höchst lehrreichen modernen Parallelen bei *Wustmann* Apelles 79 ff.). Die Unsicherheit ist infolgedessen sehr groß, aber nicht nur nach der einen Seite: die Unglaubwürdigkeit ist oft ebensowenig nachweisbar wie die Glaubwürdigkeit. *Kalkmanns* Skepsis geht deshalb hier wohl ähnlich, wenn auch nicht in gleichem Grade zu weit wie bei Pausanias und Tatian (vgl. *Maaß* Jahrb. XXI 1906, 91). So ist es doch kaum denkbar, daß ein Schüler des Theophrast, also ein frühhellenistischer Schriftsteller, die Gemäldeausstellungen und Wettbewerbe von Panainos bis zu seinem Zeitgenossen Aetion herab einfach erfunden habe; das konnte er seinen Lesern doch kaum bieten. Für den Einzelfall liegt darin freilich noch keine Gewähr. Warum sollten Maler nicht so gut wie Herodot, der Sophist Hippias von Elis oder der Redner Isokrates bei den großen Festspielen aufgetreten sein? Amtliche Agone brauchen das nicht gewesen zu sein; man kann darin die feinste Form des Jahrmarktes sehen. Unsere Ausstellungen sind ja auch gleichzeitig Kunstmessen und Agone und der Wettbewerb gehört ganz allgemein zum Handel; daß er bei der Vergebung von Aufträgen wie bei uns geübt wurde, lehrt die Signatur der Nike des Paionios. Wenn dabei und als Lehrer berühmter Meister sonst unbekannte Maler genannt werden, so brauchen sie deshalb noch nicht erfunden zu sein (wie vermutlich der Schüler des Zeuxis Mikkion bei Lukian, dessen Name nur zur Belebung der Erzählung dient); so scheint denn auch Kolotes neuerdings durch delische Inschriften gesichert zu sein. Verdächtiger sind wunderbare Geschichten über die Anfänge berühmter Meister, in welchen die Tyche eine Rolle spielt, so oft dies auch in Wirklichkeit der Fall ist. Dazu gehört auch der Berufswechsel wie er z. B. von Pythagoras und Phidias erzählt wird; unmöglich ist natürlich auch das nicht, am wenigsten zu den Zeiten Mikons und Polygnots, die zugleich Maler und Bildhauer waren; wir können nur im Einzelfalle kaum je wissen, was Überlieferung, was literarischer Topos ist (§§ 728, 764). Dagegen besteht gar kein Grund, die metrischen, zum Teil polemischen Signaturen und Beischriften der Maler zu bezweifeln. Daß der Momos so oft darin vorkommt, bei dem alten Kimon und Iphion so gut wie bei Apollodoros, Zeuxis, Parrhasios, ist nur natürlich; Euthymides verrät ihn ja Euphronios gegenüber deutlich genug; und das dazu gehörige Selbstlob ist bei den alten Töpfern verbreitet. Metrisch signiert hat Exekias und selbst der kümmerliche Oikopheles ebenso wie der auf sein Relief stolze Bildhauer Alxenor von Naxos und wie Polygnot. Vgl. *Robert* D. Lit. Ztg. 1899, 37; *Preger* Inscr. gr. metr. Nr. 181 ff., 193; § 738. Endlich ist die Annahme, daß Zeuxis eine Schrift über seine Musterschönheit verfaßt habe, vielleicht richtig, aber doch mindestens so unbewiesen wie die Geschichte von den krotoniatischen Jungfrauen, die darnach erfunden sein soll. Eine sonderbare Erklärung der Anekdote von den Vögeln, die auf die gemalten Trauben zuflogen, gibt *Sambon* Le Musée III 58 ff., mir unzugänglich, nach *Six* Röm. Mitt. XXXII 1917, 182 in wenig Vertrauen erweckendem Zusammenhange.

§ 749 Einzelheiten. Zum Zeitansatz vgl. den des Polyklet in die 90. Olympiade, d. h. seine Spätzeit, offenbar nach der Hera von Argos. Zur Choenweihung vgl. die Knaben des Parrhasios und die Kännchen §§ 549, 557. — Hetärenstatuen *Bulle* Der schöne Mensch[2] 326 ff., vgl. 319. — Techne §§ 671 f. (Raum, Licht, Farbe). Proportionen: *Robert* Marathonschlacht 73 u. ö. sieht viel zu leicht Einfluß von Zeuxis in großen Händen, die jedoch nicht einmal auf den Marmorbildern (§ 733), geschweige denn auf Vasenbildern ein zuverlässiges Kennzeichen abgeben; die Maler schwanken in dem kleinen Maaßstab und bei ungleicher Sorgfalt so stark, daß damit nichts zu machen ist. Ein Grund, das jüngere Vasenbild Gr. Vm. Tf. 79, 1 mit *Klein* und *Robert* Iliupersis 35 auf Zeuxis zurückzuführen und diesen gar von Polygnot abhängen zu lassen, besteht also nicht. Daß die Schraffierung eine Errungenschaft des Zeuxis sei, nimmt *Robert* seit ihrer Entdeckung auf archaischen Vasenbildern natürlich nicht mehr an. — Geistige Art §§ 701 f. Lukian übertreibt etwas die Kainotomia des Zeuxis; Götter und Heroen hat er selbst nach unserer mangelhaften Kenntnis doch dargestellt. — Kentaurenfamilie. Grundsätzliche Möglichkeit der wagerechten Überschneidung des Pferdeleibes: Phaonkrater, Rehe, Gr. Vm. Tf. 59; vgl. auch den Fries von Trysa, *Winter* Kunstgesch. in Bild.[2] 263, 4. Mosaik *Springer-Wolters*[10] 398, vgl. §§ 674, 943; *Koepp* Archäologie III 121. Gemmen *Furtwängler* I, II Tf. 58, 10, III 126, wo die Beziehung zu Zeuxis übertrieben; vgl. I Tf. 12, 41, einen Stein etwa der ersten Hälfte des 4. Jahrh., mit vollständigem Menschenkörper, also ohne Einfluß des Zeuxis. Vasenscherbe s. u., figlina. — Marsyas. *Caputi* Rendiconti d. Lincei XIX 1910, 906 ff. (927 ff.) versucht das Bild des Zeuxis aus der Typik herauszudestillieren und schlägt 931 f. eine reliefmäßige und eine mehr räumliche Komposition zur Auswahl vor. Daß wir die wirkliche Komposition so nicht gewinnen könnten, selbst wenn das Bild des Zeuxis nachweislich an der Spitze der Typik stände, ist selbstverständlich; aber die Worte: Marsyas religatus enthalten zuviel Möglichkeiten, um auch nur die Grundlage des Ganzen sicher genug erscheinen zu lassen. Vgl. das oben über die Kentaurentypik und über Polygnot Gesagte: Bloße typologische Möglichkeiten bringen uns einen Maler wie Zeuxis kaum näher.

Abb. 588 f., 619

Abb. 692 f.

Heraklesknabe mit den Schlangen. Der alte Gedanke von *Heydemann* und *Trendelenburg* Arch. Zeit. XXVI 1868, 33 f. Tf. 4; XXXIV 1876, 92, ein jetzt zerstörtes pompeianisches Bild gehe auf Zeuxis zurück, wird von *Watzinger* a. O. 166 ff. neu begründet (abgelehnt von *Herrmann* Denkm. der Malerei 113, 6). Aus der schlechten Abbildung ließen sich, wenn die Kopie treu gewesen wäre, immerhin Komposition und Motive gewinnen. Dies wäre schon sehr viel, aber leider sind weder Beweis noch Gegenbeweis zu erbringen; *Watzinger* erweist besten Falles die Möglichkeit. Am bedenklichsten ist, daß Plinius bei seiner ungewöhnlich ausführlichen Inhaltsangabe die Athena nicht nennt, was doch nur zwei Worte gekostet hätte: etwa adstante Minerva, wie bei dem thronenden Zeus adstantibus diis. Auch dies Bild hat man in dem Gegenstück des pompeianischen Herakles-

bildes erkennen wollen: Zeus zwischen Hera und Nike, anscheinend beim Losziehen aus einer Urne über das Schicksal des Herakles. Die Worte des Plinius schließen das nicht geradezu aus, obwohl man dabei zunächst nur an eine gewöhnliche Götterversammlung denkt; aber eine Schwierigkeit bleibt doch auch hier. Ohne das Heraklesbild würde niemand das Götterbild auf Zeuxis beziehen. So recht in seine Zeit paßt von den Gestalten des ersteren nur die Alkmene mit Iphikles und entschieden hellenistisch mutet der auf einer hohen Stufe im Mittelgrund thronende Amphitryon an; man denkt an den Lykomedes der bekannten Achillesbilder. Wir können nicht sagen, ob der Wandmaler hier nur Einzelheiten eines strengeren Vorbildes verändert hat. An sich wäre auch das Armmotiv im 5. Jahrh. möglich, vgl. z. B. den Perikles auf dem Schilde der Athena Parthenos und den Melanthios auf dem Atalantekrater, Mus. ital. II Tf. 2 A; aber wie hohl pathetisch wirkt dieser Amphitryon neben ihnen! Die architektonische Aufmachung gehört auch zur Typik der späten Wandmalerei. So bleibt auch hier eine offene Frage und ein starkes Unbehagen. Deshalb will wie *Herrmann* auch *Robert* Arch. Zeit. XXXV 1877, 4, 10 und Sarkophagreliefs III 1, 123 von dem Bilde nichts wissen und bevorzugt ein Reliefbruchstück mit dem kräftig dreinschlagenden Amphitryon (Tf. 27, 100; *Svoronos* D. Ath. Nationalmuseum Tf. 76 Nr. 1457). Dies gehört aber in eine Typik, die nach der berichtigten Vasenchronologie schon vor Zeuxis beginnt (*Furtwängler* Mythol. Lexikon I 2222; *Watzinger* 167ff.) und die archaistische Haartracht erweckt Bedenken. Ob dies Bild mit der von Plinius als Geschenk an die Akragantiner (muß wie bei der Helena heißen: die Krotoniaten) erwähnten Alkmene gleichzusetzen ist, fragt sich; daß der Name schlecht passen würde, beweist noch nichts dagegen.

Abb. 650 f.

Abb. 579

M o n o c h r o m e. *Robert* Apobat 9ff.; 14ff.; Knöchelspielerinnen 15f. (vgl. § 721); Kentaurenbild 1f. (vgl. §§ 672, 737); Niobe 4, 12; vgl. N. Jahrb. XXVII 1911, 182, 1. Rötel Plin. XXXIII 117. Solange nicht feststeht, ob die Marmorbilder den ursprünglichen Zustand oder nur noch die Untermalung erkennen lassen (*Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 66f.), fragt es sich, ob die Ausdrücke λευκογραφεῖν, λευκογραφία darauf angewendet werden dürfen. Für Untermalung wäre es nach einem Erklärer des Aristoteles sicher der Fall, für monochromata ex albo nach Aristoteles selbst vielleicht auch, Poetik p. 1450b 1ff. Wenn eine so weitgehende Untermalung üblich gewesen wäre, käme beides auf das gleiche heraus. Weißer Grund erhöht bekanntlich die Leuchtkraft der daraufgesetzten Farben. Vgl. *Vahlen* Philol. Schriften I 250ff. Ein Gegenstück zum Kentaurenbild erschließt ohne zureichenden Grund *Rodenwaldt* aus den pompeianischen Nessosbildern, Komposition d. pompeian. Wandgemälde 55ff. („Kreis des Zeuxis"); vgl. § 868. — F i g l i n a o p e r a. Vasen *Hauser* Gr. Vm. II 264f. Abb. 94b; dagegen z. B. *Riezler* Weißgrundige attische Lekythen 66; anders *Zahn* Berl. phil. Woch. XXX 1910, 914, dessen Einwand freilich nicht verfängt: die auf einer Amphora im Bilde des unteritalischen Phineuskraters erscheinende Inschrift H E sitzt in einem besonderen kleinen Schild, ist also gewiß keine Händlermarke, sondern der übliche Herkunftsstempel der Weinamphoren. Damit ist die Beziehung auf Heraklea gegeben. Was kann das aber für Zeuxis beweisen, zumal gerade dieser Krater auch *Hauser* nicht gut genug für ihn erscheint? Von der Scherbe mit der Kentaurin läßt sich nicht einmal sicher sagen, ob sie von Zeuxis irgendwie abhängt; denn da nur Kopf und Finger erhalten sind, kann der Typus auch ganz anders gewesen sein, vgl. die oben genannte, ungefähr gleichzeitige Gemme. An Reliefs denkt *Six* Festschr. f. Benndorf 178 (180: die alte Frau sei vielleicht ein Grabbild gewesen; zum Totlachen?). Tontafeln aus dem Archelaospalast: *Klein* II 174.

Gr. Vm. I 304

Parrhasios

§ 750

Parrhasios, der Sohn und Schüler des Euenor von Ephesos, erscheint uns durchaus als Nebenbuhler des Zeuxis, war aber erheblich älter. Während Zeuxis um 425 noch ein sehr junger Mann war, zeichnete Parrhasios schon um 440 die V o r l a g e n für die Schildreliefs der Athena Promachos, die der Toreut M y s ausführte. Er wird damals noch jung gewesen sein, stand also beim Auftreten des Zeuxis in Athen wahrscheinlich noch in den Dreißigen. So erlebte auch er noch in voller Entwicklungsfähigkeit die bahnbrechende Tat des Apollodoros. Sie wird auch für ihn entscheidend gewesen sein und die Werke, auf denen sein malerischer Ruhm beruhte, dürften daher der gleichen Epoche wie die des Zeuxis angehört haben. Daß er von Anfang an ähnlich glänzend wie dieser in Athen auftrat, ist nicht wahrscheinlich; die Angabe, daß er für Mys regelmäßig die Vorlagen zeichnete, verbindet ihn vielmehr mit einem bescheideneren Handwerk, das freilich gerade in seiner Vaterstadt Ephesos in besonderer Blüte stand. Es ist möglich, daß er ursprünglich nichts als Zeichner in der ephesischen Goldschmiedezunft war. Dabei muß sich aber seine hohe Begabung von Anfang an gezeigt haben; er konnte daher erwarten, auch im perikleischen Athen nicht unbeachtet zu bleiben, und wurde denn auch rasch der höchsten Ehre, der Mitarbeit an einem Hauptwerke des Phidias teilhaftig.

Noch manches Jahr mag mindestens ein Teil seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete gelegen haben; daher gab es noch zur Zeit des Plinius Reste seiner Z e i c h e n k u n s t auf Holz und Pergament, die den Künstlern von Nutzen waren — schwerlich nur zu allgemeinem Studium, sondern wohl immer noch hauptsächlich als Vorlagen für die klassizistische Toreutik. Die

Abb. 560—562. 565f., 573, 576 (578f.,581—585) bedeutendsten Vasenbilder der späteren perikleischen Zeit und des reichen Stiles geben uns wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der Höhe und Sicherheit, die die Linearzeichnung damals erreicht hatte; an Parrhasios reichten freilich auch die besten sicher nicht heran. Abb. 543f. Eher, aber doch wieder nur ganz allgemein, sind wohl die schönsten weißen Lekythen des eben frei gewordenen Stiles für die Anfänge des Parrhasios zu vergleichen, besonders jene dem Achillesmeister nahestehenden köstlichen Werke; weiterhin ging auch diese Gattung ihre eignen Wege und man vergleicht für die spätere Zeit des Parrhasios besser die ältesten Abb. 622, 626f. Elfenbeinzeichnungen aus der Krim und gravierte Spiegel. Glaubhaft genannt wird außer den unter anderen Darstellungen auf dem Schild erwähnten Kentaurenkämpfen nur eine Iliupersis auf einem Skyphos des Mys.

§ 751 So hervorragend diese Zeichnungen gewesen sein mögen, sie erschienen doch nur noch als bescheidnes Beiwerk, sobald Parrhasios sich zum Maler großen Stils entwickelt hatte. Nur als solcher konnte er neben Zeuxis treten, sich als den ersten Meister von Hellas bezeichnen und gar behaupten, er habe die Grenzen der Kunst endgültig festgelegt. Wir haben diese Verse und die Antwort des Zeuxis schon kennengelernt und auch die allgemeine Bedeutung des Parrhasios im Geistesleben der Sophistenzeit bereits gewürdigt. Er erscheint uns vielleicht nur durch den Zufall der Überlieferung in mancher Hinsicht noch mehr als Zeuxis als ausgeprägter Vertreter dieser Geistesrichtung und des reichen Stiles. Zu diesem Eindruck trägt wohl auch bei, daß er offenbar weniger vornehm als Zeuxis und in den Augen des Sokrates schwerlich wie dieser ein καλὸς κἀγαθός war. Der Gegensatz attischer, oder doch helladischer, und jonischer Art scheint sich in den beiden Meistern gezeigt zu haben. Parrhasios war der reinste Jonier, und das zur Sophistenzeit, wo alle Schranken des perikleischen Ethos fielen: ebenso sinnenfroh wie selbstbewußt, maaßlos in beidem, ohne Scheu seine innersten Gedanken zu enthüllen, sich seines üppigen Wohllebens zu rühmen, in auffälligem Purpurprunk und Goldschmuck aufzutreten, ja dem Hermes, dem halbmenschlichen Weltmann unter den Göttern, seine eignen Züge zu leihen. Wie mit den Menschen, stand er auch mit den Göttern auf vertrautem Fuß, hier wie dort von keiner Aidos gehemmt: er fühlte sich anscheinend ganz familiär als Nachkomme des Apollon, der ja der Stammvater aller Jonier war, und malte den Herakles so wie er ihm oft im Traum erschienen sei.

Es ist ihm durchaus zuzutrauen, daß er das heroische Verhältnis von Meleager und Atalante grob obszön, aber dabei doch auch psychologisch geistreich parodiert hat; trieb doch schon jener altjonische Vasenmaler von Caere mit der kalydonischen Jagd sein Schindluder. Solche scherzhaften Obszönitäten habe er zur Erholung in kleinem Maaßstabe gemalt, sagt halb entschuldigend Plinius; das Stilgefühl, das sich in der Kleinheit dieser Bildchen verrät, ist eine weitere Gewähr für die Überlieferung. Warum soll Parrhasios nicht billig sein, was selbst Homer in nicht allzu engen Grenzen recht war? Wie ein Bindeglied schiebt sich ein wenn nicht jonisches, so doch von jonischem Geist erfülltes Silberrhyton aus Tarent zwischen beide: das Beilager von Zeus und Hera von Göttern belauscht, ein so im Epos nur angedeutetes, dafür aber in der Geschichte von Ares und Aphrodite im Netze des Hephaistos desto saftiger ausgeführtes Motiv. Im 4. Jahrh. schließen sich die Pornographien von Aristeides, Pausias, Nikophanes, in hellenistischer Zeit das ephesische Stratonikebild des Ktesikles an.

Zeuxis soll wie Phidias enthusiastisch, aber langsam geschaffen, Parrhasios, dessen Fruchtbarkeit gerühmt wird, bei der Arbeit gesungen haben: dazu gehört ein leichtes Temperament, denn die Kunst ist schwer, Protogenes lebte dabei wie ein Asket und Nikias vergaß Essen und Waschen. So half er sich auch mit einem leichten, aber zugleich scharf geschliffenen Witzwort über die Niederlage hinweg, die er in Samos mit seinem Bilde des Waffenstreites durch ein Werk des Timanthes erfuhr: er bedaure nur den Aias, der wieder einem Unwürdigen unterlegen sei. Das Echo seiner anmaaßlichen Äußerungen blieb natürlich nicht aus. Zeuxis scheint sachlich ruhig geantwortet zu haben, freilich mit geringerer Verskunst als die schwerlich erborgte des Parrhasios. Dagegen verdrehte ihm ein Witzbold das kecke Anfangswort seiner Signaturen:

ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετὴν τε σέβων τόδ' ἔγραψα
Παῤῥάσιος, κλεινῆς πατρίδος ἐξ Ἐφέσου.
οὐδὲ πατρὸς λαθόμην Εὐήνορος, ὅς ῥα μ' ἔφυσε
γνήσιον, Ἑλλήνων πρῶτα φέροντα τέχνης,

zu ῥαβδοδίαιτος, was den Zeichenstift, den Pinsel oder das Stäbchen des Enkausten bedeuten kann. Das war wohl nicht ganz ohne soziale Spitze: das Wohlleben sei mit Handarbeit verdient. Auch auf den Goldschmuck hätte man so anspielen können: er erinnert uns wohl nicht zufällig an die ephesische Goldschmiedezunft. Für uns ist er freilich im Verein mit dem prunkvollen Gewand ein äußeres Zeichen des reichen Stiles der Zeit und wie so viele Vasenbilder hat auch dieses Auftreten des Parrhasios etwas Theatralisches. Allein dies alles ist doch nur der sprühende Schaum einer machtvollen Woge. Im gleichen Atem mit seinem üppigen Leben rühmt sich der Maler seiner Verehrung der Arete: das ernsteste Wort, das wir von ihm hören. Er mag sich damit als Verkünder heroischer Arete wie Homer bezeichnen oder sein hohes Streben in der Malerei betonen — wie es auch immer gemeint sei, es ist des großen Künstlers, der er war, würdig.

§ 752 Über die Kunst des Parrhasios macht Plinius aus Xenokrates und Antigonos greifbare Angaben, die den Maler als typischen Vertreter des reichen Stiles, als glücklichen Nachfolger des Apollodoros in der plastischen Herausarbeitung seiner Gestalten und als Meister eines bis ins einzelne verfeinerten Gesichtsausdruckes erscheinen lassen. Auf diesen bezieht sich auch sein Gespräch mit Sokrates bei Xenophon, wo außerdem der Ausdruckswert von Haltung und Bewegung erwähnt wird. Dies im ganzen lehrreiche Gespräch darf man jedoch im einzelnen schwerlich allzu genau nehmen; Xenophon läßt den Parrhasios allzusehr seiner Kunstmittel unbewußt erscheinen; in Wahrheit wird ihm nur der begriffliche Ausdruck gefehlt haben. Von der Feinheit und Stärke des psychologischen Ausdruckes seiner Bilder vermitteln die Angaben und Beschreibungen trotz ihrer Kürze oder epigrammatischen und rhetorischen Zuspitzung wenigstens einen allgemeinen Eindruck; darauf bezieht es sich gewiß, wenn seine Sophismata der Techne des Zeuxis gegenübergestellt werden. Wir spüren hier den gleichen Geist wie bei Euripides und manche Bilder mögen denn auch Weihungen für dramatische Siege gewesen sein. In der Individualisierung des geistigen Ausdruckes wird auch zum Teil die Bedeutung seiner vorbildlichen Typen der Götter und Heroen gelegen haben; sie verhielten sich in dieser Hinsicht zu frühklassischen Werken von so großartig einfachem Ethos wie der Kassler Apollon gewiß ähnlich wie die Helena des Zeuxis zu der des Polygnot; formal stellten sie offenbar die für das 4. Jahrh. lange maaßgebliche Fassung des reichen Stiles dar.

Dies um so mehr, als man aus der Anerkennung des Xenokrates mit ziemlicher Sicherheit erschließen kann, daß seine Gestalten die gleiche schlanke Eleganz der Proportionen zeigten wie auf der Schale des Aison oder dem ihr so nahestehenden Amazonenaryballos. Dies war in den Augen des Lysippeers natürlich ein Vorzug gegenüber dem von ihm getadelten Zeuxis und hat bei Plinius die Form angenommen, daß Parrhasios der Malerei zuerst Symmetrie gegeben habe. Eleganz des Haares, Anmut des Mundes passen dazu vortrefflich und auf dies alles trifft jenes Wort des Euphranor auch dann zu, wenn es nur koloristisch gemeint sein sollte: der Theseus des Parrhasios sei mit Rosen genährt, der seine mit Rindfleisch. Parrhasios schwelgte offenbar im Wohllaut der Form und doch wohl auch der Farbe, die dabei jedoch im Vergleich mit den malerischen Reizen der Bilder des Apelles und seiner Zeit noch einfach gewesen sein kann, ja muß. Mehr besagt es gewiß nicht, wenn Fronto ihm versicolora abspricht: jede einzelne Farbe sprach noch für sich und war nicht durch Auflösung in Kontraste und Reflexe in ein bewegtes Farbenspiel, wie es den Späteren geläufig war, hineingezogen.

Abb. 576 Gr. Vm. III 48

§ 753 Eine nähere Vorstellung von seiner Koloristik gewinnen wir nicht, wohl aber von dem, was als sein eigenstes Verdienst galt und noch von Xenokrates mit besonderem Lob hervorgehoben wurde: die vollkommen plastische Wirkung der Umrisse seiner Gestalten. Diese kann bekanntlich in reiner Linearzeichnung niemals erreicht, ja nicht einmal angedeutet werden, denn die Umrißlinie als solche bedeutet eine die Wiedergabe der wirklichen Erscheinung ausschließende Abstraktion. Lineare Gestalten können nur durch Innenzeichnung, d. h. durch perspektivisch wirkende Oberflächenlinien plastische Rundung erhalten und dieser Eindruck kann mit Hilfe der Umrißlinien nur insofern unterstützt werden, als sie Verkürzungen teils wirklich zeigen, teils uns in Schrägansichten auch da, wo sie gar nicht gezeichnet sind, durch Anregung unseres Wissens von der Form fühlen lassen. Mit diesen Mitteln erreichen schon einzelne Gestalten auf spätarchaischen Vasen eine gewisse plastische Wirkung

und von der Mitte des 5. Jahrh. ab ist die Vasenmalerei grundsätzlich Herr einer solchen Zeichenweise; sie bemüht sich jedoch nicht um diese ihrer dekorativen Aufgabe eher widerstrebende Wirkung und Gestalten von auffälliger Plastik erscheinen noch lange wie gelegentliche Studien. Erst die Nachblüte des rotfigurigen Stiles im 4. Jahrh. verrät eine entschieden unkeramische Allgemeinheit des plastischen Sehens. Man spürt darin den Zwiespalt, der zum Erlöschen der Vasenmalerei beigetragen hat; die Maler streben von der Abstraktion der reinen Linie weg, brechen sie in kleine Stücke und kommen doch nicht von ihr los: sie möchten malen und müssen doch linear zeichnen. In dieser Not haben sie es auch mit einer flüchtigen Behandlung gerade des Umrisses versucht: sie tuschten mit raschem Pinsel um ihn herum, um ihm die Härte der reinen Linie zu nehmen und die Begrenzung der Fläche etwas verschwimmen zu lassen.

Abb. 544, 576, 797, 800
Abb. 596 ff.

Wer das Verdienst des Parrhasios auf diesem Gebiete sucht, verwechselt Malerei und Linearzeichnung und begeht einen starken Anachronismus. Schon von dem verlorenen Profil der frühklassischen Vasen könnte man sagen, „daß der Umriß etwas hinter sich verspreche und auch das zeige, was er verberge", und dies gilt im Grunde von jeder unsere Vorstellung anregenden Schrägansicht. Daß die Linearzeichnungen des Parrhasios sich darin auszeichneten, ist selbstverständlich und hätte niemals seinen Ruhm ausmachen können; dieser gründet sich vielmehr darauf, daß er das tatsächliche Umbiegen der Flächen ebenda, wo sie früher durch eine abstrakte Linie begrenzt wurden, nun wirklich erscheinungsgemäß mit den malerischen Mitteln der Modellierung im Lichte wiederzugeben verstand. Was Apollodoros begonnen hatte, führte er zu einer noch für das verwöhnte Auge des Xenokrates überzeugenden Vollendung und er mag in dieser Hinsicht wirklich den Grenzen der Kunst, die er erreicht zu haben glaubte, nicht allzu fern geblieben sein — d. h. den Grenzen der griechischen, die Form niemals ähnlich wie die neuere Malerei auflösenden Kunst. Erst damit war, wie *Löwy* treffend sagt, „der lineare Kontur, dieses eigenste Geschöpf des geistigen Sehens, verbannt"; in der apollodorischen Scheinmalerei, die Parrhasios ja auch in dem selbst Zeuxis täuschenden Vorhange bewährt haben soll, war kein Raum mehr für die Umrißlinie. In der Erfassung dieser äußersten Bewegung der Fläche lag die Stärke des Parrhasios; der feineren Modellierung mäßig bewegter, wenig oder gar nicht verkürzter Flächen war er nicht in gleichem Maaße Herr; darin wird ihm Zeuxis durch die Vollendung der koloristischen Abstufung von Licht und Schatten über gewesen sein.

§ 754 Von seiner Raumdarstellung ließe sich nur dann etwas sagen, wenn sich entsprechende Nachklänge einzelner Werke aufweisen ließen. In dieser Hinsicht kommen wir leider nicht über eine unsichere Vermutung zu einem einzigen Bilde, dem Prometheus, hinaus und dies ist obendrein nicht ganz einwandfrei überliefert. Seneca erzählt als rhetorischen Vorwurf eine sachlich wie zeitlich gleich unmögliche Geschichte, die ähnlich auch von Michelangelo und von einem anderen Meister bei Chamisso berichtet wird: Parrhasios habe nach der Einnahme von Olynthos durch Philipp einen gefangenen Greis gekauft und als Modell für seinen Prometheus zu Tode gefoltert. Diese Erzählung atmet römische Roheit und ist auch aus der Vorurteilslosigkeit der Sophistenzeit nicht zu erklären, selbst wenn man von den rechtlichen Bedenken ebenso absieht wie von der zeitlichen Unmöglichkeit der Einkleidung. Wo auf diesem Gebiete für griechisches Empfinden die Grenze lag, zeigt die vereinzelte Vivisektion von Verbrechern im frühhellenistischen Alexandria. Daß der Name Parrhasios in dieser Geschichte zuverlässiger ist als alles Übrige, ist natürlich möglich, aber doch nicht unbedingt sicher; denn Prometheusbilder mit dem starken Ausdruck des Schmerzes hat es gewiß mehr als eines gegeben.

Unter den späteren Darstellungen der Befreiung des Prometheus hebt sich nun eine Typenreihe heraus, die vom 2. Jahrh. v. Chr. bis tief in die Kaiserzeit hinabreicht und offenbar auf ein berühmtes Gemälde zurückgeht. Die Bruchstücke eines Reliefs aus der pergamenischen Königszeit, ein Sarkophag, ein weiteres Reliefbruchstück, zwei Wandbilder, eine Gemme, endlich die Beschreibung eines Gemäldes von einem Maler Euanthes bei Achilles Tatius stimmen in den Grundzügen überein. Prometheus steht etwas erhöht gefesselt an einem aufragenden Felsen; auf dem einen hochgezogenen Oberschenkel sitzt der Adler, auf den Herakles aus einigem Abstande zielt. Als Nebenfigur gehörte anscheinend der gelagerte Berggott Kaukasos dazu. Ähnlich sind Bilder und Reliefs der Befreiung von Andromeda und Hesione komponiert, darunter das mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Nikias zurückgeführte Andromedabild. Auf diesem erscheint wie auf dem einen Prometheusrelief das in der Wandmalerei häufige Felsentor. War das Vorbild wirklich von Parrhasios, so würde es in den im

Abb. 647

Überblick besprochenen Zusammenhang räumlich beschränkter Darstellung gehört und darin dem Kentaurenbilde des Zeuxis grundsätzlich nicht fern gestanden haben. Eine nähere Vorstellung davon gewinnen wir aber auch im besten Falle nicht und das Bild des Parrhasios kann auch von ganz anderer Form gewesen sein.

Psychologisch verwandt sind vier besser bezeugte Bilder, die Gelegenheit zu mannigfach abgestuftem Ausdruck bis zu starkem Pathos boten: der leidende Philoktet, die Heilung des Telephos, der Wahnsinn heuchelnde Odysseus, der Waffenstreit. Eine Einzelgestalt kann sehr wohl, muß aber keineswegs der Philoktet gewesen sein, dessen Jammer ein Epigramm eindrücklich schildert; ein anderes geht noch weiter ins einzelne, nennt aber den Maler nicht.

Wir haben schon bei Aristophon gesehen, daß es nicht möglich ist, die Darstellungen des Philoktet auf dies oder jenes berühmte Gemälde mit irgendwelcher Sicherheit zurückzuführen. Ein flüchtiges, aber ausdrucksvolles Vasenbild, das den Philoktet schmerzgequält unter einem Baum auf Felsen sitzend zeigt, kann rein zeitlich auf den einen Meister so gut wie auf den anderen zurückgehen; doch müßte das Vorbild der Frühzeit des Parrhasios angehört haben, was man sich schwer denken kann. Eher an einen späteren als an Parrhasios denkt man bei dem am Boden sitzenden Philoktet der Gemmen, der die Mücken mit einem Vogelflügel von seiner Wunde wegfächelt; er kommt sowohl als Einzelgestalt wie mit dem heranschleichenden Odysseus zusammen vor, welch letzteres dadurch jedoch für das Vorbild noch nicht erwiesen wird. Das Motiv paßt zu der äußerst naturalistischen Bildung auf dem hellenistischen Kameo des Boethos. Von den sonstigen Darstellungen kommt sowohl der mit aufgestütztem Kopfe dasitzende wie der mit oder ohne Jagdbeute daherhinkende Philoktet für Parrhasios in Frage; das bedeutendste Beispiel des lahmen Jägers mit magerem Körper und struppigem Haar wird bald nach seinem Gemälde entstanden sein. War dies wirklich das Vorbild, so wäre in dem Epigramm der Ausdruck des Schmerzes im Schreiten gemeint. Keinerlei Vorstellung gewinnen wir von der innerlich verwandten Heilung des Telephos, die schon der alte Eosmeister so erregt darzustellen wußte. Daß Plinius nur Achill, Agamemnon und Odysseus nennt, scheint gegen die Annahme zu sprechen, daß Telephos den Knaben Orestes hielt; doch werden wir gleich sehen, daß Plinius auch in einem ähnlichen Fall eine wichtige Kindergestalt überging; minder wichtige Gestalten kann das Bild erst recht noch enthalten haben. Ob späte Reliefdarstellungen des Waffenstreites auf Parrhasios zurückgehen, ist um so unsicherer, als sie sich mit der Typik jüngerer Bilder von der Art des pompeianischen Achill auf Skyros berühren. Hierher gehört endlich noch das von Plutarch erwähnte Bild des Wahnsinn heuchelnden Odysseus. Es ist möglich, daß es bei Plinius versehentlich unter die Werke des Euphranor geraten ist, aber wir erfahren durch seine andeutende Beschreibung kaum mehr als aus der Sage: Odysseus hat Pferd und Ochse zusammengespannt, die Abgesandten überlegen, was da zu machen sei, bis auf Palamedes, der den Trug erkannt hat und handelt. Bei Plinius steht: dux gladium condens; er steckte das Schwert aber offenbar nicht ein, sondern zog es, wie der Amphitryon in einem pompeianischen Heraklesbilde; wie dieser die Schlangen, bedrohte er den Knaben Telemach. Das gleiche Bild hat man in einer namenlosen Beschreibung des Lukian erkennen wollen, obwohl der Ausdruck ἁρπάσας τὸν Τηλέμαχον eher auf eine ähnliche Typik wie bei manchen Darstellungen von Telephos und Orestes mit schon gezogenem Schwerte weist. Dies Bedenken genügt natürlich nicht, um hier das Bild des Parrhasios, dort das des Euphranor zu erkennen. Mehr als den allgemeinen Bildtypus gewinnen wir aus alledem doch nicht und wir sind nicht einmal sicher, ob wir ihn so wirklich auf Parrhasios übertragen dürfen.

Abb. 447

An diese Bilder schließt sich das psychologische Zustandsbild κατ᾽ ἐξοχήν, der Demos von Athen, an. Plinius überliefert ein rhetorisches Geschwätz, in welchem behauptet wird, man habe dem Bilde mehr als ein Dutzend schön antithetisch geordneter, einander widersprechender Charakterzüge angesehen. Von der Unmöglichkeit weitgehender Einzeldarstellung gemischter Affekte war schon in der Einleitung die Rede. In Wahrheit kann Parrhasios nur einen mehr oder minder individualisierten Idealtypus des Atheners der Sophistenzeit, der das seelische Gleichgewicht des perikleischen Ethos verlorengegangen war, mit stark durchgebildeten Zügen und lebhaft gespanntem Ausdruck gemalt haben; man denkt dabei an Alkibiades. Der Ausdruck wird ähnlich voller Deutungsmöglichkeiten gewesen sein wie der der Mona Lisa. Ein psychologisches Meisterstück scheint auch der Archigallus, d. h. ein Eunuchenpriester wie der Megabyzos seiner Vaterstadt Ephesos gewesen zu sein; wer Eunuchen kennt, weiß wie eigenartig, bald abstoßend, bald erschütternd ihr Ausdruck ist. Eine Gleichsetzung dieses Bildes mit dem ebenfalls von Plinius genannten Priester mit einem dienenden Knaben, der Weihrauch und Kranz hielt, ist nicht notwendig. Dagegen ist das freilich nur von Tzetzes erwähnte Megabyzosbild vielleicht jener „Archigallus"; denn die Priester der Kybele waren den Römern vertrauter als die der ephesischen Artemis. Den Ausdruck kindlicher Sorglosigkeit und Einfalt zeigte das Bild zweier Knaben, vermutlich in verschiedener Weise, und psychologisch durchdacht war auch das einzige obszöne Bild, dessen Vorwurf wir kennen, Meleager und Atalante: die eben noch so stolze

§ 755

Virago drückte ihrem Überwinder die grenzenlose Ergebenheit ihrer Liebe — mündlich aus (sozusagen im lesbischen Dialekt).

Andere Bilder sind schon erwähnt: Hermes, Theseus, Herakles, wohl der gleiche, der mit Meleager und Perseus vereint war — ein Zustandsbild, wie immer man es auch deuten mag. Dies gilt auch für Aeneas mit den Dioskuren und für Dionysos mit Arete, der Parrhasios ergeben war — Verbindungen, die sich dem näheren Verständnis entziehen. Den in der gleichen Aufzählung genannten Philiskos hat man in das Dionysosbild hineinziehen wollen, obwohl Plinius sonst ausdrücklich angibt, welche Gestalten im gleichen Bilde vereint waren; der Dramatiker dieses Namens hat auch zu spät gelebt, als daß sich auf diese Weise ein Bild vom Typus der Ikariosreliefs gewinnen ließe. Der Philiskos wird ein Bildnis wie ein gepanzerter Nauarch gewesen sein. Eine thrakische Amme mit einem Kinde denkt man sich wohl am besten als Weihung an Eileithyia, jene beiden Knaben vielleicht wie den Knaben mit den Trauben von Zeuxis als Weihung vom Choenfest, dessen Kinderbildchen gleichzeitig auf den kleinen Kannen so beliebt wurden. Endlich nennt Plinius zwei Bilder von Waffenläufern: der eine rannte, „daß er zu schwitzen schien“, der andere, der die Waffen ablegte, schien Atem zu schöpfen. Voll entsprechenden Ausdruckes mögen die Läufer immerhin gewesen sein. Unbekannt ist der Vorwurf eines Bildes, das anscheinend in einer delischen Inschrift erwähnt wird.

§ 756 Literatur. Vgl. §§ 739, 741 f., 748. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1692—1730, 1964, wo der Name willkürlich geändert ist; vgl. *Rothstein* Die Elegien d. S. Propertius III 62. *Brunn* II 97 ff.; *Klein* Arch.-ep. Mitt. XII 1888, 114 ff.; Gesch. II 174 ff. Herkunft: die Bezeichnung als Athener bei Seneca und Acron erklärt sich aus dem Ruhme seiner Theseus- und Demosbilder, einerlei ob er dafür das Bürgerrecht erhielt oder nicht; dies kann also nicht als einwandfrei bezeugt gelten. Zeit: ein Grund zum Zweifel daran, daß er um 440 für Phidias tätig war, besteht nicht; Mys ist nur durch ihn datiert. Der späte Ansatz bei Plinius steht in Widerspruch mit der guten Überlieferung, vgl. §§ 735, 741; *Kalkmann* Quellen d. Plinius 48 f.; *Furtwängler* Meisterwerke 55 (gegen *Wernike* Anz. V 1890, 59); Parrhasios ist bei Plinius ebenso falsch nach Zeuxis datiert wie Pythagoras und andere nach Polyklet. Gänzlich unerweislich ist dagegen die Vermutung, daß er auch den Parthenonfries gezeichnet habe, *Six* Jahrb. XXIV 1909, 13 (*Robert*); ebenda die Annahme, Parrhasios habe mit den von ihm erreichten Grenzen nur die seiner besonderen Richtung gemeint; aber die eigene Richtung ist für jeden selbstbewußten Künstler die einzig wahre (Cézanne: „Dis donc, Duret, il y a deux genres de peinture: une couillarde, créatrice — bref, la mienne; et alors — la peinture des autres!“). — Zeichnung: Von den rotfigurigen Vasen haben die von *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 176, 69 verglichenen gewiß am wenigsten mit ihm zu tun: es ist geringwertiges Handwerk, vgl. § 638. In den Proportionen, der Eleganz, dem Wohllaute der Linienführung und der Plastik steht ihm vermutlich Aison verhältnismäßig noch am nächsten, §§ 630 f. (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 25—28; Gr. Vm. III 48, vgl. 52, 54; Mon. d. Lincei XXII Tf. 86 f.). Weiße Lekythen §§ 592, 603 (plastischer Athlet *Riezler* Tf. 40). Plastisch auch frühe unteritalische Vasenbilder, Gr. Vm. I 301 Tf. 60, 1; 110, 4. Elfenbein, Spiegel §§ 784 ff. Die alte Zurückführung eines Münchener Silberbechers auf die Iliupersis des Mys ist um so unbegründeter, als der Vorwurf damit offenbar mißdeutet wird (*Helbig* Jahrb. f. Philol. VC 1867, 672 ff.).

Abb. 576 Abb. 544 Abb. 797, 800

Auftreten, Wesen; Kleiderprunk und Schmuck: es geht nicht an, das Zeugnis des Theophrast bei Aelian und Athenaeus auch hierauf zu beziehen; es gilt nur für das Singen bei der Arbeit, was denn auch allein in eine Schrift περὶ εὐδαιμονίας paßt. Wir kommen also über die einfachen Angaben des Klearchos (Purpurgewand und goldener Kranz) hinaus auf den unzuverlässigen Zeugen Duris, der in Einzelheiten zu übertreiben liebte (§ 748; Didymos wirft ihm vor, daß er allein entgegen dem Zeugnis aller anderen dem Philipp nicht einen Pfeil, sondern einen ganzen Wurfspeer ins Auge fliegen lasse). So genügen die Ranken an seinem Stabe, die nicht einmal Efeu oder Reben gewesen zu sein brauchen, wirklich nicht, um ihn unter Verweis auf das Bild von Dionysos und Arete für einen „begeisterten Verherrlicher des Dionysos“ und führenden Meister einer dionysischen Malerei zu halten (*Klein* und, nur beispielsweise, *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 147). Caeretaner Hydria Mon. d. Inst. VI Tf. 77. Silberrhyton Jahresh. V 1902, 112, 116 f. Tf. 1, vgl. *Robert* Hermes XXXIX 1904, 477 ff.; *Pernice* Jahrb. XXXV 1920, 90 f. (unteritalische Arbeit; daß die sybaritische Tryphe der jonischen nichts nachgab, ist bekannt). Für die libidines des Plinius ist dies Bild gewiß noch zu zahm, ebenso die von *Watzinger* De vasc. pict. Tarentinis, Diss. Bonn 1899, 50 VIII angeführten Bilder harmlos angedeuteter Erotik; man wird schon an Bilder wie auf dem Spiegel *Six* Jahrb. XX 1905, 165 f. oder der Kanne Berlin Nr. 2414 denken müssen; aus diesem ließe sich leicht das Atalantebild machen, doch war es bei Parrhasios schwerlich so einfach und flächenhaft. Im Einzelnen denkt man an die obszöne Schale des Brygos, dessen Temperament dem des Parrhasios so verwandt erscheint. Vgl. *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 179 (Pornographen); §§ 798, 814, 883, 935.

§ 757 Abb. 551 f. Kunstmittel (vgl. o., Zeichnung). Sokrates: vgl. § 741, Anspielung auf Zeuxis. Zum Ausdruck vgl. *Riezler* Weißgrundige Lekythen Tf. 89 (argutiae voltus), 90 f. Dramatische Weihungen *Reisch* Griech. Weihgeschenke 128. Fronto ad Verum 1 (dazu allgemein *Six* Jahrb. XXII 1907, 1 f.): Apelles, den er Parrhasios gegenüberstellt, war für ihn der Vertreter einer vollendeten Malerei,

die er sich dabei schwerlich nach ihrer wirklichen Entwicklungsstufe vorstellte. Plastik der Umrisse: *Brunn* urteilt im ganzen richtig, nur hätte er nicht die Extremitäten in unserem Sinn des Wortes hineinziehen sollen. Treffend *Bertrand* Etudes 64f.; *Girard* Peinture 216; *Löwy* Naturwiedergabe 45f.; *Wörmann* Gesch. d. Kunst[2] I 297 gegen *Klein* Mitt. XII 118f.; *Robert* Marathonschlacht 74; *Winter* Einleit.[2] 156. Vgl. *Kalkmann* Quellen d. Plinius 77, der nur 111f. das allzu abgekürzte Wort des Quintilian schwerlich mit Recht auf die Linearzeichnungen des Parrhasios bezieht und dessen offenbar bildlichen Ausdruck circumscribere für die Feststellung der Typen wörtlich faßt. Die Bedeutung des Umrisses für die Plastik der Gestalten betont Quintilian Inst. orat. VIII 5, 26 und bemerkt dazu, daß die Maler deshalb Zwischenräume ließen, damit der Schatten der einen Gestalt nicht auf die andere falle: seine circumlitio ist also die der nachapollodorischen Malerei, nicht die der Linearzeichnung[1]). Beispiele plastischer Wirkung auf Vasen s. o.; älter Gr. Vm. III 109 Tf. 29; 4. Jahrh. § 771ff. Eine malerische Rundung der Formen läßt sich natürlich auch mit dem einfarbigen Stift erzielen, aber niemals durch Linearzeichnung. Abb. 554

Werke. Prometheus. *Milchhöfer* D. Befreiung des Prometheus, 42. Berl. Winckelmannsprogramm, ergänzt durch *Winter* Altert. v. Pergamon VII 2, 175ff. Tf. 37; dazu *Schreiber* D. hellenist. Reliefbilder Tf. 29 (rechts Rand mit Zapfenloch; links Herakles?); *Furtwängler* Gemmen I Tf. 42, 16 (anders Tf. 37, 40f., 45f.) III 344; *Samter* Röm. Mitt. VIII 1893, 115f. Vgl. §§ 671, 673, 907. Philoktet §§ 692, 728; *Furtwängler* Gemmen I Tf. 10, 29; 31, 10; zu Boethos III 195. Telephos: anscheinend andere Fassung auf dem Silberrhyton Jahresh. V 1902, 120 Tf. 2; vgl. *Pollak* Zwei Vasen des Hieron. Waffenstreit *Helbig* a. O. 671f., vgl. §§ 852, 854 (auch „Timanthes", vgl. § 761). Odysseus *Klein* II 179f.; *Blümner* Arch. Stud. zu Lukian 65f. (gegen *Furtwängler* Gemmen III 232). Demos § 22; *Jahn* Hermes II 1867, 248 ändert der antithetischen Entsprechung wegen inconstantem in incontinentem und hält gloriosum für Glossem zu excelsum; es kann aber auch der Gegensatz dazu ausgefallen sein, zumal die Vorlage des Plinius noch mehr enthielt (et omnia pariter). Archigallus: es ist höchst überflüssig, dem Tiberius ein schmutziges Verhältnis zu diesem Bilde nachzusagen; Eunuchen sind wirklich nicht erotisch anziehend, wenn sie auch im Harem allerhand Ersatzdienste leisten. Vollends unberechtigt ist es, das Bild für falsch zu erklären und bei der Nachricht über das Megabyzosbild des Parrhasios eine Verwechslung mit dem des Apelles anzunehmen; warum sollen nicht beide ephesische Meister den jeweiligen Oberpriester gemalt haben? Die Ortsangabe Ephesos bei Tzetzes macht die natürlich ganz unsichere Gleichsetzung mit dem Archigallus nicht unmöglich, denn sie kann aus seiner hellenistischen Quelle stammen (Aischrion von Mytilene, vermittelt wohl durch Ptolemaios Hephaistion). *Poulsen* Der Orient und d. frühgr. Kunst 102 erinnert bei einer ephesischen Elfenbeinstatuette mit Recht an die Megabyzosbilder: schon dieses archaische Figürchen zeigt etwas von dem eigentümlichen Eunuchencharakter; es sieht wie ein türkischer Eunuch im Gewand eines griechischen Papas aus. Herakles, Meleager, Perseus: *Robert* Bild und Lied 45 (Gespräch im Hades). Thrakische Amme: vgl. das ältere Vasenbild Brit. Mus. Catal. III 308. *Six* Festschr. f. Benndorf 179f. dachte an ein Grabgemälde. Die beiden Knaben ergänzt er völlig willkürlich zu einem Medeabild. Choenkännchen §§ 549, 557. Pinax in Delos *Vallois* Mélanges Holleaux 289. Libidines § 756.

Timanthes und Eupompos (Androkydes)

§ 758 Als Zeitgenossen von Zeuxis und Parrhasios nennt Plinius drei Maler von ungleichem Ruhme: Timanthes, Eupompos, Androkydes. Dies bedeutet nicht, daß sie gleich alt waren; es können vielmehr ähnliche Altersunterschiede wie zwischen Zeuxis und Parrhasios selbst bestanden haben, und da diese wohl beide noch die Jahrhundertwende überlebten, kann sich die Reihe ziemlich weit ins 4. Jahrh. hinabziehen — dies um so mehr, als Plinius ja die beiden Hauptmeister nebst Apollodoros viel zu spät ansetzte. Wirklich sehen wir denn auch Androkydes von Kyzikos um 380 in Theben an einem Schlachtgemälde tätig und auch den Eupompos scheint sein berühmter Schüler Pamphilos in diese Zeit zu ziehen. Begonnen haben können sie dennoch ganz wohl schon um 420, jedenfalls aber noch im 5. Jahrh. Von Androkydes hören wir nur Nebensächliches; an seiner Skylla wurden die Fische gerühmt. Dagegen gilt Eupompos als Begründer der sikyonischen Schule, deren Glanz das 4. Jahrh. erfüllt; sein Enkelschüler war Apelles.

Das einzige Werk des Eupompos, das wir kennen, war ein Athlet mit der Siegespalme — eine noch spärlichere Kunde als bei Apollodoros und wohl ähnlich zu verstehen: die einzelnen Bilder traten hinter der grundsätzlichen Bedeutung des Meisters als Begründers einer neuen Richtung oder doch einer besonderen Schule zurück. Die Eigenart der sikyonischen Akademie im 4. Jahrh. und der argivisch-sikyonischen Plastik schon im 5. zeigt den Rahmen, in welchem die Kunst des Eupompos stand; jener Sieger wird ein Werk von

[1]) Die Definition der circumlitio bei *Brunn* II 197 stammt weder von Quintilian noch von einem anderen Alten, sondern von *Forcellini*; *Brunn* hat *Welckers* Anmerkung zu *Otfried Müllers* Handbuch[3] 431, 4 mißverstanden.

ähnlicher Bedeutung wie der Doryphoros des Polyklet gewesen sein. Die Errungenschaften des Apollodoros und ihre Weiterbildung durch Zeuxis und Parrhasios hatten der Malerei eine neue Aufgabe gestellt: die vollendete Durchbildung der menschlichen, und zwar zunächst der männlichen Gestalt mit den neuen Mitteln einer vollkommen plastischen Modellierung in Licht und Farbe. Eupompos scheint diese Aufgabe mit ähnlichem Ernst, aber wohl auch mit ähnlicher Einseitigkeit wie die älteren Meister der peloponnesischen Plastik ergriffen und gelöst zu haben. Während Parrhasios Proportionen, malerische Modellierung und andere Formalien, so sehr er sie förderte, gewiß nicht höher als die geistigen Werte seiner Kunst einschätzte, während Zeuxis neben der Musterschönheit Helena auch die Kentaurenfamilie und andere Werke voller besonderen geistigen Ausdruckes schuf, scheint Eupompos in der Beschränkung groß gewesen zu sein — vielleicht wie Polyklet nil ausus ultra leves genas.

Mehr läßt sich über den Maler nur um den Preis vollkommener Unsicherheit sagen. So hat man einen in Reliefs, Wandbildern, Gemmen, Münzen bis in die spätere Kaiserzeit verbreiteten Athletentypus auf sein Gemälde zurückgeführt, weil der Sieger die Palme hält. Auffälliger als das ist aber, daß er sich den Kranz aufsetzt; da Plinius dies nicht sagt, ist die Gleichsetzung äußerst fragwürdig und es kann ja auch eine Statue an der Spitze jener Typik stehen. Sie schwankt übrigens im einzelnen so stark, daß wir daraus eigentlich nur den Vorwurf, nicht aber das künstlerische Motiv kennen lernen. Noch weniger ist mit der bedenklich an Duris von Samos erinnernden Anekdote anzufangen, Eupompos habe dem jungen Erzarbeiter Lysipp geraten, keinem Meister, sondern der Natur selbst zu folgen. Dies hätte nur Wert, wenn es näher bestimmt wäre; denn jede selbständige Kunst geht von einer eignen Naturanschauung aus. Zeitlich wäre die Geschichte zur Not möglich.

§ 759 Daß Eupompos die sikyonische Malerschule nicht eigentlich gegründet, sondern nur auf altem, schwerlich je verödetem Dädalidenboden eine neue zukunftsreiche Saat gesät hat, ist schon im Überblick gesagt; dort ist auch die bei dem Stande der Überlieferung nicht sicher lösbare Frage erhoben worden, ob Timanthes ebenfalls der Herkunft oder doch seiner Wahl nach als sikyonischer Meister zu gelten hat. Dafür spricht die Gleichnamigkeit eines sikyonischen Malers hellenistischer Zeit, nicht dagegen die Bezeichnung als Kythnier, auch wenn sie nicht irrig ist. Dies hat man aus der Nachricht geschlossen, daß Kythnos sich durch seinen Käse und durch den Maler Kydias, einen Zeitgenossen des Euphranor, auszeichne; allein man bewertet diese Angabe wohl zu hoch, wenn man aus dem Fehlen des Timanthes Schlüsse zieht. Wie dem auch sei, ein rechter Sikyonier im Sinne des Eupompos und der älteren Bildhauer scheint Timanthes nicht gewesen zu sein. Er hat zwar auch eine Mustergestalt wie jener Sieger und der Doryphoros geschaffen — sie wird als Heros bezeichnet — aber sein Ruhm lag weniger in der Techne, trotz aller ihrer Vollendung, als in den Sophismata, wie es bei Parrhasios heißt, dem ingenium. Da Eupompos gleichzeitig der sikyonischen Schule erst ihr späteres akademisches Gepräge zu verleihen begann, hat es wenig Wert, die abweichende, doch im wesentlichen auf persönlicher Begabung beruhende Art des Timanthes aus anderer Herkunft zu erklären.

Sein Heros, dessen Lob bei Plinius man fast mit *Bulles* Worten über den Doryphoros des Polyklet wiedergeben kann, daß er darin den Rhythmos des Manneskörpers rein ausgedrückt habe, ist für uns verschollen. Dagegen klingt der Ruhm seiner Opferung der Iphigenie durch Lessings Laokoon bis in unsere Tage und wir besitzen genug Nachklänge, um die Hauptgruppe und einige weitere Gestalten in den Grundzügen zu erkennen. Viel mehr als Motive und Kompositionselemente sind das freilich nicht und von dem Bildganzen gewinnen wir keine wirkliche Vorstellung. Von den malerischen Eigenschaften seiner Werke wissen wir vollends so gut wie nichts; es ist nach jener Bemerkung des Cicero möglich, aber keineswegs sicher, daß er ein Vierfarbenmaler war. — Der Ruhm des Iphigeniebildes beruhte auf der vollendeten Steigerung des Ausdrucks der Trauer von dem ernst seines Amtes waltenden Kalchas über Odysseus und gewiß noch andere Helden wie Achill zu dem vom höchsten Jammer ergriffenen Menelaos und auf der Kunst, darüber noch hinauszuweisen: in dem verhüllten Agamemnon war das Unsagbare gesagt. Dies Motiv wirkt noch in seinen kümmerlichen Nachklängen erschütternd und man sollte wirklich nicht sagen, die Rhetoren machten davon nur aus Torheit ein großes

Wesen, denn es sei sachlich gegeben. Das war es gewiß und es steht sogar im Zusammenhang einer alten Typik: die Vasenbilder lehren uns ein spätarchaisches Gemälde kennen, in welchem der trauernde Achill ebenso verhüllt war, wie er bei Aischylos erschien. Allein wäre es ein Verdienst des Timanthes gewesen, etwas zu erfinden, was der Wirklichkeit und dem natürlichen Empfinden fremd war? Sein Verdienst lag darin, das Motiv im Zusammenhange seines Bildes zum stärksten Wirkungsmittel zu machen; erst als Abschluß und Gegensatz jener Stufenleiter wurde es zu dem Mittel weisester Kunst: nicht alles zu sagen.

Der bedeutendste Nachklang des Bildes ist ein klassizistischer Rundaltar, dessen Relief freilich nur einen knappen Auszug darstellt. Vier von den fünf Gestalten kehren bis ins einzelne, ja zum Teil bis ins kleinste gleich auf einem tausend Jahre späteren byzantinischen Relief wieder. Iphigenie läßt still ergeben die Todesweihe an sich vollziehen: ein nackter Jüngling, der sie zum Altare geführt hat, faßt sie nur noch leise von rückwärts am Arm, eine Andeutung hilfsbereiten Stützens; Kalchas schneidet die Locke von ihrem Stirnhaar. Hinter ihm steht links ein Jüngling in der gleichen Opferschürzung wie er, mit aufgestütztem Fuß, und hält eine Schale voll Früchten bereit; vielleicht sollte er auch eine Spendekanne halten wie auf einem sonst stark veränderten apulischen Vasenbilde, dem ältesten Nachklang des Gemäldes. Auf dem Altarrelief steht gegenüber abgewendet nach rechts der verhüllte Agamemnon in gebrochener Haltung, sein Haupt fassend. Es folgt ein Baum, die hier notgedrungen kleine Andeutung der heiligen Platane. Der Altar fehlt hier; auf dem Elfenbein stützt jener Jüngling seinen Fuß darauf, ein für den Opferaltar natürlich unmögliches Motiv; auf dem Altarrelief dient ein Fels als Stütze. Daß der Altar auf dem Gemälde hinter Kalchas und Iphigenie in einer tieferen Raumschicht sichtbar wurde, darf man nach weiteren Nachklängen vermuten. Eine Sigillatascherbe zeigt Iphigenie und die allein erhaltenen Arme des Kalchas ganz gleich, aber sinnlos in rein dekorativer Verwendung der Formtypen durch einen weiten Zwischenraum getrennt; in diesem steht wie in der Luft schwebend der Altar mit Gaben eher als etwa Holzscheiten darauf. Auch auf einem pompeianischen Bilde, das die Gruppe von Kalchas und Iphigenie stark entstellt und im Spiegelbilde zeigt, scheint der Altar zwischen ihnen etwas in die Tiefe gerückt gestanden zu haben. Ähnlich angeordnet ist er auf einem späten Relief aus Pisidien, wo freilich nur die Iphigenie noch den Typus des Timanthes zeigt; auf dem Vasenbilde drängt er sich als dekoratives Mittelstück vor. Das pompeianische Bild zeigt hinter Iphigenie einen abgewendet halb verhüllt und trauernd auf einem Stuhle sitzenden Jüngling mit der Lanze, wohl Achill, vor einem Zelt von später Form. Ein bärtiger Mann, der das Kinn auf die Faust stützt und die Mittelgruppe anblickt, sitzt auf dem Elfenbein hinter dem Jüngling mit dem Korb; es könnte Odysseus, schwerlich Menelaos sein. Rechts erscheint dort ein weiterer Held mit aufgestütztem Fuße, dann eine sicher nicht zugehörige Hygieia.

Abb. 638

Abb. 639

Aus diesen Elementen läßt sich die Komposition des Gemäldes nicht herstellen. Immerhin dürfte das Altarrelief die Mittelgruppe im wesentlichen treu wiedergeben, soweit dies einem ziemlich flachen und durchaus plastisch empfundenen Relief möglich ist. Schon auf dem Elfenbeinrelief sind die Seitenansichten weniger rein und in dem Gemälde kann eine Schrägrichtung der Iphigeniegruppe etwa wie auf dem Marmorbilde des Kentaurenkampfes oder der Phineuskanne Vagliasindi sehr wohl vorhanden gewesen sein. Von der Anordnung der anderen Gestalten, der Behandlung der Platane, dem räumlichen Rahmen des Ganzen wissen wir so wenig wie wir von dem Gesichtsausdruck sehen. Das Fehlen jener im einzelnen fein durchgebildeten psychologischen Stufenleiter und der etwas flaue Klassizismus des Altarreliefs dürfen aber nicht etwa zu der Vorstellung verführen, als ob das Bild noch ganz von polygnotischem Ethos erfüllt gewesen wäre. Gewiß war noch etwas davon darin; die Wahl des Augenblickes vor der Lösung der unerträglich gewordenen Spannung, die stille Gehaltenheit der Mittelgruppe, ja für sich genommen auch der verhüllte Agamemnon, der an den Helenos des Polygnot erinnert, verraten noch jenen Geist der stillen Größe, der unter dem Einfluß des Timanthes sogar in dem mit Unrecht berühmten pompeianischen Bilde noch nachklingt. Allein die Fülle der Einzelzüge und der Zusammenhang des Ganzen ließen das Gemälde doch zweifellos als rechtes Werk seiner Zeit erscheinen; nur mag sich das ingenium des Timanthes hier und in jenem unbekannten Bilde, mit welchem er über den Waffenstreit des Parrhasios siegte, in weiserem Maaßhalten und entsprechend reicherer Abstufung des Ausdrucks bewährt haben. Mit dem Iphigeniabild siegte er über K o l o t e s von Teos, der uns sonst nur noch durch die inschriftlichen Erwähnungen verschiedener Gemälde in Delos bekannt ist — sofern die Lesungen zuverlässig sind.

§ 760

Abb. 630, 570

Herrmann Tf. 15

Von weiteren Werken sind uns nur noch zwei nicht einmal ganz sicher bezeugt. Ptolemaios Hephaistion, der bekanntlich dazu neigte, seine Erfindungen in ein gelehrtes Gewand zu kleiden, erzählte von einem Bilde der E r m o r d u n g d e s P a l a m e d e s in Ephesos, das Alexander den Großen einer zufälligen Ähnlichkeit wegen erschüttert habe; und Tzetzes fügt den Namen des Timanthes hinzu — wir wissen nicht, ob aus Ptolemaios, den er liebte.

Ob die Berufung auf einen Schriftsteller der Alexanderzeit die ganze Geschichte und den Malernamen hinreichend sichert, kann fraglich scheinen; der Vorwurf dieses Mordes aus Neid auf den geistig Überlegenen würde nicht schlecht zu Timanthes passen. Endlich nennt Plinius als weiteres Beispiel seines ingenium einen schlafenden Kyklopen, dessen Größe man daraus ersehe, daß kleine Satyrn seinen Daumen mit dem Thyrsos messen. Dies klingt ja nun gewiß recht hellenistisch und erinnert an Galatea, die Statue des Nil oder Herakles unter den Pygmäen. Aber mutet nicht auch das Kentaurenidyll des Zeuxis wie ein Vorläufer des Hellenismus an? Kleine dionysische Dämonen neben einem Riesen und einem wenig kleineren Silen zeigt doch schon jenes schwarzfigurige Bild des Phallospfluges, schon damals wurde das Koboldspiel der Kerkopen mit Herakles dargestellt und dieser selbst und Hermes erscheinen auf der Schale des Phintias recht klein neben dem Riesen Alkyoneus. Zur Zeit des Timanthes endlich hatte bereits Euripides die Satyrn mit dem Kyklopen verbunden. So besteht kein zwingender Grund, dies Bild dem jüngeren Timanthes zuzuweisen. Verdächtig und wohl eigene Weisheit des Plinius ist in seiner Angabe nur der Ausdruck parvola tabella; wie klein müßten dann die Satyrn gewesen sein? Es war wohl nur ein gewöhnliches, dem Riesen gegenüber freilich kleines Tafelbild.

Gr. Vm. Tf. 32

§ 761 Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1731—1745. *Brunn* II 120 ff., 130 f.; *Klein* Arch.-ep. Mitt. XI 1887, 212 ff.; Gesch. II 184 ff., 309 f.; vgl. §§ 657, 669, 671 f., 686. Androkydes: die nicht sehr geistreiche Angabe, daß er die Fische aus Feinschmeckerei so sorgfältig gemalt habe, geht auf Polemon, also „beste" hellenistische Gelehrsamkeit zurück. Vgl. *Pasquali* Hermes XXXXVIII 1913, 179, 3. Daß der Name des Androkydes bei Vitruv III praef. 2 nach dem des Polykles herzustellen sei, wie *Krohn* in seiner Ausgabe vorschlägt, ist weder textkritisch noch sachlich wahrscheinlich; die Verderbnis läßt sich leichter heilen und Androkydes wird von Plinius in so vornehmer Gesellschaft genannt, daß man ihn nicht ohne Not unter die erfolglos gebliebenen Meister mengen sollte. Vgl. § 1005, Polykles, Theon. — Eupompos: Sieger *Milchhöfer* Arch. Stud. f. Brunn 62 ff. (*Springer-Wolters*[10] 319; *Conze* D. att. Grabreliefs Nr. 2022 f. Tf. 440; Elite céram. IV Tf. 89); *Furtwängler* Meisterwerke 462 stellt den Westmacottschen Athleten, den er ohne zureichenden Grund mit Polyklets Kyniskos gleichsetzt, an die Spitze der Typenreihe und läßt Eupompos von ihm abhängen; doch ist es nicht sicher, daß dieser jugendliche Athlet sich bekränzte. Vgl. Gemmen I, II Tf. 44, 22, 37, III 344, wo *Furtwängler* einen zweiten, in mehreren Wiederholungen erhaltenen Sieger mit der Palme zur Wahl stellt. Das Bild des Eupompos braucht keinem von beiden geglichen zu haben. Lysippanekdote *Kalkmann* Quellen d. Plinius 246 f., vgl. 165: Schrift des Eupompos? *Sauer* Künstlerlex. XI 85. — Timanthes. Die Annahme, daß Quintilian durch das zwischen Namen und Ethnikon eingeschobene opinor Unsicherheit über die Herkunft des Malers verrate, ist unberechtigt. Die Grammatik und der weitere Zusammenhang lehren, daß es sich um einen Ausdruck der Vorsicht bei dem frageweise vorgebrachten Vergleich von Rhetorik und Malerei handelt. Iphigenie *Amelung* Röm. Mitt. XX 1905, 306 ff.; XXII 1907, 344; *Springer-Wolters* 312; 562; W. V. V Tf. 8, 2, der schlechten Erhaltung wegen im einzelnen nicht ganz zuverlässig; Tf. 9, 3, vgl. 10 (Nachwirkung auch Tf. 8, 1, § 869); vgl. *Rodenwaldt* Komp. d. pomp. Wandgemälde 200; *Herrmann* Denkmäler 23 f.; *Graf Lanckoronski* Städte Pamphyliens u. Pisidiens II 45 f. Altes Achillbild § 399. Aus drei verschiedenen Bildtypen, deren jüngster, ein Mosaik von Ampurias, nur noch von fern an Timanthes anklingt, rührt *Michela* Ausonia IV 1909, 98 ff. einen fürchterlichen Brei zusammen; sie hält ihn für das Werk des Timanthes. Wettkämpfe: die Annahme, daß er auch einen Waffenstreit gemalt habe, ist durchaus unbegründet; die Geschichte von Zeuxis und Parrhasios zeigt grade verschiedene Werke. Damit fallen die Ausführungen von *Helbig* Jahrb. für Phil. VC 1867, 670 ff. (Führer[3] II 199 f.). Vollends unmöglich ist der Gedanke von *Bieber* Schauspielerrelief 58, 156, das bekannte pompeianische Gemälde gehe auf das Parallelwerk des Kolotes zurück: es setzt ja das Bild des Timanthes voraus, sonst hätten sich die Meister in den Ruhm teilen müssen. Delische Inschriften *Dürrbach* Bull. hell. XXXV 1911, 84 f.; *Kalkmanns* Zweifel an diesem Maler, a. O. 108, sind auch ohne die Inschriften nicht begründet, vgl. § 748. Kyklop: Phallospflug *Heydemann* Mitt. aus Oberitalien Tf. 2; Kerkopen § 339; Phintias Gr. Vm. Tf. 32. Nachschöpfung von Giulio Romano *Dollmayr* Jahrb. d. Ah. Kaiserhauses XVI 1895, 331.

Abb. 638 f.

Weitere Zeitgenossen von Zeuxis und Parrhasios

§ 762 In die 90. Olympiade, das vorletzte Jahrzehnt des 5. Jahrh., setzt Plinius Aglaophon, Kephisodoros, Erillos und Euenor, den Vater des Parrhasios. Wir erkennen, wie hier Richtiges und Falsches gemengt ist. Aglaophon malte nach dem Zeugnis des Satyros zwei agonale Weihungen für Alkibiades: das eine Bild zeigte ihn von Olympias und Pythias bekränzt, das andere im Schoße der Nemea oder eher Nemeas. Aus seinen bekannten Siegen im Wagenrennen ist der Ansatz des Malers entnommen. Von Kephisodoros und Erillos wissen wir gar nichts, können also auch nicht sagen, weshalb sie hier angereiht sind. Euenors Ansatz beruht offenbar auf jener viel zu späten Akme von Zeuxis und Parrhasios; er muß damals, wenn er überhaupt noch lebte, mindestens ein Sechziger gewesen sein.

Von Aglaophon war schon bei Polygnot die Rede; er ist höchst wahrscheinlich der Enkel des älteren Aglaophon, der Sohn des Aristophon, der Neffe des Polygnot. Gemalt hat er natürlich im Stile seiner Zeit; Näheres läßt sich darüber nicht erschließen. Beide Vorwürfe lassen sich in gleichzeitiger und späterer Kunst nachweisen, so daß man sich wenigstens den Rahmen, innerhalb dessen die Motive entwickelt waren, ungefähr vorstellen kann. Der Gedanke des Siegers im Schoße der Nike findet sich schon bei Pindar und ist dort offenbar ähnlich empfunden wie bei den Müttern mit jungen Söhnen im Westgiebel des Parthenon und am Erechtheionfriese. Bei Alkibiades scheint daraus eine doppelte Blasphemie geworden zu sein: er scheint sich wie ein neuer Adonis im Schoße der Aphrodite nach Art jener unsignierten Hydria des Meidias haben malen zu lassen und die Nemeas scheint die Züge einer Hetäre dieses Namens getragen zu haben. Sein Antlitz sei schöner erschienen als die der Frauen, sagt Satyros; das paßt wirklich besser zu weiblichen Bildnissen als zu Idealtypen. Über die Bilder aber empörten sich die ernsthaften Leute und unter dem Stichwort Nemea erfahren wir, daß den Hetären gesetzlich verboten wurde, sich die Namen der großen Festspiele beizulegen. Die geistige Art dieser Bilder stand also im schroffsten Gegensatze zu polygnotischem Ethos und war ein rechtes Erzeugnis der Sophistenzeit; der übliche gedankenlose Schluß von der Abstammung auf die Kunstweise des Aglaophon spottet wirklich seiner selbst. Von sonstigen Werken des Malers wissen wir fast nichts; nur ein besonders gerühmtes Pferd wird eher von dem Enkel als von dem Großvater gewesen sein. Es kann im Zusammenhang eines größeren Bildes gestanden haben.

Abb. 594

Glaubt man bei Aglaophon etwas von dem Schönheitsrausche des reichen Stiles zu spüren, so erscheint Pauson als sein Antipode im Ernst wie im Scherz: er, vor dem Aristoteles die Jugend warnte, weil er ohne Ethos sei und die Menschen schlechter darstelle als sie zu sein pflegten, hatte ein Roß gemalt, das sich im Staube wälzte und die Beine in die Luft streckte; drehte man das Bild aber um, so schien es zu laufen. Soviel wird man glauben dürfen, ohne an allzu malerisch dargestellte Staubwolken denken zu müssen; darüber hinaus kommt man mit dem Pferde wie mit dem Maler auf unsicheren Boden, so gern man Näheres von seiner Kunst wüßte. Daß sie minderwertig war, ist noch keineswegs gesagt; wenn ein später Rhetor sich dahin äußert, so redet er gewiß nur dem Aristoteles nach; dieser aber erscheint uns in mancher Hinsicht als Klassizist, so in jenem Urteil, daß nur der Mann schön, die Frau höchstens hübsch, das Kind zwergenhaft häßlich sei. Pausons Bilder können sehr wohl bedeutende Zeugnisse einer charakteristischen Wahrheitskunst gewesen sein. Eine solche streift gerade, wenn sie von elementarer Kraft ist, bisweilen an die Karikatur; hat doch Balzac behauptet, Rodin habe ihn karikiert, und Ähnliches läßt sich von Franz Hals oder Max Liebermann denken. Die häßlichen Semitenköpfe auf dem unteritalischen Phineuskrater lassen ahnen, was bei Pauson möglich war, wie unbarmherzig Form und Ausdruck erfaßt gewesen sein können, und die Überlieferung von den Statuen des Demetrios gibt wenigstens für die Bildniskunst einen Hinweis. Da wir aber außer jenem Pferde keinen weiteren Vorwurf seiner Malerei kennen, bleibt der Phantasie ein allzuweiter Spielraum; einiges Grundsätzliche ist oben beim Ethos des Polygnot gesagt.

§ 763

Abb. 799
Gr. Vm. Tf. 60, 2

Fraglich bleibt, ob wir bei Pauson bewußte Bosheit und damit doch wohl absichtliche Karikierung annehmen dürfen. Aristophanes erwähnt wiederholt einen bösartigen Spötter und Hungerleider Pauson; die Scholien sagen, es sei der Maler. Das hat gewiß innere Wahrscheinlichkeit, aber gerade diese erweckt Zweifel, ob hier Überlieferung oder nur ein naheliegender Schluß auf Grund des Namens allein vorliegt. Passen würde ja auch der Hunger; denn wenn ein solcher Maler selbst Aufträge erhielt, viel Geld bekam er gewiß nicht dafür. Endlich fügt sich auch die Geschichte mit dem Pferde gut in das Gesamtbild. Der Besteller habe ihn beim Malen besucht und getadelt, daß das Pferd sich ja gar nicht wälze, sondern laufe; daraufhin habe er es umgedreht, und es wälzte sich. Dies ist zum mindesten nicht dumm erfunden: es paßt so gut zu dem überlieferten Charakter des Malers wie zu den technischen Bedingungen; man zeichne einmal ein menschliches Gesicht aus der Erinnerung auf dem Kopfe stehend! Man wird das Blatt schleunigst umdrehen. Ob man mit alledem aber Geschichte oder Novelle schreibt, ist schwer zu sagen. Immerhin fügt sich alles ungezwungen zu der Annahme, daß Pauson ein Zeitgenosse der Sophisten, des Aristophanes und des Demetrios war.

§ 764 Von weiteren Malern dieser Zeit hat unseres Wissens nur Euxeinidas als Lehrer des älteren Aristeides eine gewisse Bedeutung. Die Dialektform des Namens und die zu erschließende Herkunft seines Schülers aus Theben scheinen auch ihn dorthin zu verweisen. Ein anscheinend in Athen tätiger Kleagoras von Phlius ist im Überblick erwähnt. Daß in dieser Zeit auch der berühmte Timomachos von Byzanz gelebt habe, ist eine äußerst unwahrscheinliche Vermutung; er dürfte der späthellenistischen Zeit angehören. Ob die Nachricht, der Bildhauer Kallimachos sei auch Maler gewesen, zutrifft, wissen wir nicht, ebensowenig, wie die Angaben über die ursprüngliche oder nebenher betriebene Malerei von Dichtern und Philosophen, Euripides, Polyeidos, Platon, Pyrrhon, Menedemos zu bewerten sind; denn der Berufs- und Schicksalswechsel gehört zu den Topoi der biographischen Novellistik wie sie Duris von Samos trieb. In den Werken von Euripides und Platon verrät sich freilich ein entschiedener Sinn für die malerische Erscheinung. Unserer und der folgenden Epoche gehören nur Platon und Polyeidos, die um 400 lebten, an; Euripides wäre der vorigen, Pyrrhon und Menedemos der nächsten Epoche zuzuweisen. Ein einzelnes Werk wird nur von Pyrrhon genannt: Fackelträger, d. h. wohl Fackelläufer, im Gymnasion von Elis, eine Durchschnittsarbeit. Menedemos soll von seinem Vater Kleisthenes, einem armen Aristokraten, Baukunst und Skenographie gelernt haben. Kleisthenes würde demnach zu den Malern gehört haben, die die Skiagraphia des Apollodoros auf die Bühne übertrugen; unter diesen mag auch der damals noch tätige Agatharchos gewesen sein. Seine erzwungene Malerei im Hause des Alkibiades und seine Abfertigung durch jenes Wort des Zeuxis fällt wohl noch in die zwanziger Jahre.

Literatur. Aglaophon. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1130—1135, vgl. §§ 692, 727. *Klein* Arch.-ep. Mitt. XII 1888, 94 f., berichtigt durch Gesch. I 443 f. und besonders durch *Matz* Naturpersonifikationen in d. griech. Kunst, Diss. Gött. 1913, 52 ff. und *Robert* Archäolog. Hermeneutik 79 f. Bekränzung von beiden Seiten *Robert* 78, 67 (*Schöne* Griech. Reliefs Tf. 16, 75); vgl. *Svoronos* Ath. Nationalmuseum Tf. 190; 192, 1; 109 f. *Reinach* Rép. d. reliefs II 462, 4; Pierres gravées Tf. 62, 61, 1. Meidias Abb. 594. Gesetz Harpokration Νεμέας χαράδρα (Polemon); vgl. Athen. XIII p. 587 c. Die von Pausanias erwähnte Andeutung des nemeischen Wagensieges in dem Bilde vermutet *Robert* in bildlichen Gewandmustern der Nemeas; doch deutet ja das Motiv allein schon den Sieg an. Sonst könnte man auch an die Darstellung eines Gespannes auf einem Pinax im Bilde wie bei der Nemea des Nikias denken (§ 822); vgl. Weihreliefs, z. B. *Svoronos* a. O. Tf. 38 f. — Erillos *Kalkmann* Quellen d. Plinius 5, 1. — Pauson *Overbeck* Nr. 1110—1115 (Aristophaneszitate zu kurz); *Brunn* II 49 f.; vgl. §§ 702, 549, 557 (Aristoteles klassizistisch); Phineuskrater Gr. Vm. Tf. 60, vgl. die attische Karikatur Mon. grecs I 1876 Tf. 3, § 627; *Julius Lange* Darstellung des Menschen 171 f. hält Pauson geradezu für einen genialen Karikaturisten. Demetrios § 740, vgl. *Six* Röm. Mitt. XXVII 1912, 77 f.; *Helbig* Jahrb. f. Philol. VC 1867, 663. Skeptisch *Roßbach* Aus der Anomia 192 ff.; er vermutet 194, 1, der unter den Pornographen des 4. Jahrh. genannte Pausanias sei nicht, wie man zu verbessern oder zu verstehen pflegt, Pausias, sondern Pauson; denn beides seien Kurzformen von Pausanias und der Tadel des Aristoteles spreche für Pauson. Allein dies ist zum mindesten unerweislich und die Beziehung auf Pausias, den Zeitgenossen der anderen Pornographen, liegt um so näher, als der nach ihm genannte Nikophanes sein Schüler war. Zu dem Pferdebilde lassen sich natürlich nur solche Darstellungen vergleichen, die das Pferd vollkommen auf dem Rücken liegend in Seitenansicht zeigen wie in schwarzfigurigen Vasenbildern, W. V. 1889 Tf. 2; *Thiersch* Tyrrh. Amphoren Tf. 4. Für das Vexierspiel vergleicht *Jacobsthal* Göttinger Vasen 44, 1 mit Recht Rundbilder frührotfiguriger Schalen (Liegende und Stehende mit Amphoren, §§ 416, 421); zur Schwierigkeit des Zeichnens ungewohnter Ansichten *Hettner* Monatshefte für Kunstwiss. II 1909, 71 f. (Umdrehen des Blattes!). Völlig in der Luft steht der Einfall von *Klein* Gesch. II 187, Pauson habe Ladenschilder gemalt. — Euxeinidas *Overbeck* Nr. 1745; vgl. § 789 (792). Kleagoras § 657. Timomachos §§ 896 ff. Kallimachos *Overbeck* Nr. 893, 1950. Dichter und Philosophen *Helbig* a. O. 664; vgl. §§ 728, 748. Euripides Nr. 1116 f.; die angeblichen Pinakia von ihm in Megara sind so verdächtig, daß man wohl nicht einmal mit Namensgleichheit zu rechnen braucht. Polyeidos Nr. 1977. Platon Nr. 1951 f. Pyrrhon Nr. 1973. Das Bild mag vorhanden gewesen sein; ob aber die Signatur, auf der vielleicht die ganze Angabe beruht, von dem Philosophen oder von einem Namensvetter stammte, kann fraglich scheinen. Kleisthenes, Menedemos Nr. 1953. Agatharchos §§ 723, 733.

Abb. 799, 572

Abb. 206, 251

Nachklänge von Bildern unbekannter Meister

§ 765 Die glänzende Entwicklung der Malerei seit Apollodoros läßt erwarten, daß uns sehr viel mehr Nachklänge von Gemälden des späteren 5. und des frühen 4. Jahrh. erhalten sind, als wir nachzuweisen vermögen. Daß es nur ausnahmsweise gelingt, auf diesem Weg einem überlieferten Gemälde eines berühmten Meisters nahe zu kommen, haben wir gesehen: kaum ein halbes Dutzend Bilder kommen in Frage und zuverlässig ist nur die Iphigenie des

Timanthes erkannt worden. Wo die Hilfe literarischer Angaben fehlt, kommt eine weitere Schwierigkeit hinzu: wir können es einem Relief, einer Gemme, einem späten Wandgemälde meist nicht ansehen, ob das vermutete malerische Vorbild den Jahrzehnten um 400, um 350 oder gar noch späterer Zeit angehört; denn auch ein hellenistisches Bild kann durch klassizistische Behandlung so verwandelt sein, daß man ein älteres Vorbild dahinter sucht; umgekehrt kann auch ein älteres Gemälde täuschend in spätere Formen übersetzt sein. Dazu kommt die Unsicherheit über das nähere oder fernere Verhältnis zu dem Vorbilde, die von den Grundelementen bis zu den malerischen Einzelheiten eines Wandgemäldes geht. Nur ausnahmsweise gestattet der Vergleich verschiedenartiger Nachbildungen in dieser Hinsicht ein über pompeianische Musterbücher oder eine weitere Typik hinausführendes Urteil. So wird uns ein Gemälde des Theseus, der Ariadne verläßt, in den Grundzügen kenntlich.

Ein unteritalisches Vasenbild der ersten Hälfte des 4. Jahrh. und ein Relief der Kaiserzeit zeigen genau die gleiche Komposition, obwohl rechts und links vertauscht und Einzelheiten geändert sind. Die Hauptgestalten sind im wesentlichen gleich und kehren so auch in anderen Reliefs und Bildern wieder. Alle zeigen rechts oder auch links wie auf jener Vase und einem kleinen Sockelrelief aus Athen das Hinterteil des Schiffes, das Theseus behutsam besteigt, gegenüber die schlafende Ariadne; mit Ausnahme einer attischen Vasenscherbe liegt sie stets mit dem Kopfe landeinwärts. So frei nun auch der attische Vasenmaler mit dem Vorbild umsprang, hat er doch Einzelzüge bewahrt, die sich genau so noch in pompeianischen Bildern finden: Theseus hält mit der Rechten das Ende seines Mantels und Ariadne, die einen Arm über den Kopf legt, ist bekränzt. Auf der Scherbe ist nur noch der Rest eines Eros oberhalb von ihr erhalten; die unteritalische Vase zeigt einen geflügelten Mellepheben, offenbar Hypnos, der hinter dem Kopfende ihres Lagers steht, und oberhalb ihrer Beine sitzt Athena. Diese beiden sind auf dem römischen Relief durch einen Satyr und die stark verkleinert wie in der Ferne erscheinende Ortsnymphe von Naxos ersetzt. Auf dem Sockelrelief sitzt statt dessen ein Satyr mit der Syrinx vor der in den Hintergrund gerückten Ariadne auf einem Felsen, daneben ein Baum. Diese Basis trägt die Reste einer plastischen Gruppe: die gleiche Ariadne zu Füßen eines Stehenden, offenbar des eben herangetretenen Dionysos. Die pompeianischen Bilder geben den allein treu bewahrten Hauptgestalten als Hintergrund eine landschaftliche Ferne, in welcher gelegentlich Athena erscheint; doch zieht sie einmal auch den Theseus zum Schiff. Hier gibt gewiß die unteritalische Vase das Ursprüngliche und man kann sich nur fragen, ob sie und das ihr entsprechende Relief das Schiff vollständig geben; denn auf pompeianischen Bildern, einem griechischen Sarkophag der Kaiserzeit und dem Basisrelief erscheinen an Bord noch ein bis drei Männer, deren einer Theseus beim Einsteigen hilft. Diese Nebengestalten können jedoch sehr wohl einer anderen Typik entnommen sein; dies gilt gewiß für zwei Männer mit Gepäck an Land, die nur auf dem Sarkophag erscheinen; sie weisen bis auf die Iliupersis des Polygnot zurück. Gehörten die Leute an Bord dem Vorbild an, so waren sie gewiß zurückhaltend genug behandelt, um die Wirkung der Hauptgestalten nicht zu stören: Theseus, dessen Blick auf der von Hypnos in tiefen Schlaf versenkten Ariadne ruht, verläßt sie auf das Geheiß der Athena, die die Mitte des Bildes beherrscht.

Abb. 632 Gr. Vm. III 105

Abb. 640

Hier sehen wir einmal deutlich, wie der Ruhm eines attischen Gemäldes sich früh bis nach Italien verbreitete und dort wie in Hellas bis in die Kaiserzeit lebendig blieb, und vermögen die mannigfachen Abwandlungen, denen das Vorbild von Anfang an unterworfen wurde, ziemlich genau zu beurteilen. Von seiner tatsächlichen malerischen Erscheinung gewinnen wir trotzdem nur eine auf die Komposition beschränkte Vorstellung. Sie fügt sich dem ein, was im Überblick für die Raumbildung dieser Epoche erschlossen worden ist: es war ein der Tiefe nach beschränktes Strandbild mit steil ansteigendem Gestade wie auf der Pelopsamphora. Die Räumlichkeit war also ähnlich wie auf dem dort bereits näher betrachteten Pentheusbild im Vettierhause, das als eine im ganzen treue Kopie eines attischen Gemäldes jener Zeit gelten darf. Dort ist offenbar auch die Formgebung einigermaßen bewahrt worden; von der Koloristik läßt sich das schon nicht mehr behaupten und die stark malerische Beleuchtung ist für das Vorbild gänzlich ausgeschlossen. So versagt auch dies Bild, so unschätzbar es ist, gerade in dem, was uns Plastik und Vasenmalerei nicht lehren können, was wir am brennendsten schauen möchten: die malerische Erscheinung. Wir erleiden ihm gegenüber einen ewigen Wechsel von Anziehung und Abstoßung und das Gefühl, daß hier mehr altes Gut erhalten ist als wir greifen können, läßt uns nicht zur Ruhe kommen. Gerade deshalb scheut man sich auch, die kunstvolle Komposition zu zergliedern; denn wieviel vermag darin schon eine kleine Verschiebung dem Vorbilde gegenüber zu verändern!

§ 766

Abb. 583 Gr. Vm. Tf. 67

Abb. 641

Diese beiden Bilder hat man auf die von Pausanias kurz erwähnten Gemälde gleichen Vorwurfs im Dionysostempel beim Theater zurückgeführt. Pausanias spricht von drei oder vier Bildern ohne zu sagen, ob es Wandgemälde oder Tafeln, ein zusammengehöriger

Zyklus oder Einzelbilder verschiedener Zeit waren; es ist nicht einmal klar, ob die Flucht des Theseus und das Kommen des Dionysos in einem oder zwei Bildern dargestellt war. Die Vereinigung würde einen späteren Bildtypus wie in einer anderen pompeianischen Gemäldereihe ergeben: das Schiff des Theseus bereits in voller Fahrt, also ein landschaftlicher Fernblick. Daß jenes kleine Bildwerk aus Athen beide Szenen trennt und daß ein etruskischer Krater das Nahen des Thiasos ohne Theseus zeigt, vermag natürlich für die Tempelbilder ebensowenig zu beweisen wie umgekehrt der Ersatz des Hypnos durch einen Satyr auf dem römischen Relief; dort spielt nur der andere Bildtypus hinein. Unter diesen Umständen liegt nicht allzu viel daran, wo sich die Vorbilder unserer beiden Gemälde befanden.

Dies gilt auch für bedeutende Vasenbilder des reichen Stiles, die man auf die Bilder im Dionysostempel zurückgeführt hat; bei ihnen und anderen, in welchen der Geist der großen Kunst lebt, fehlt uns auch jeder Anhalt für das Urteil über ihr Verhältnis zu den vermuteten Vorbildern. Wir begnügen uns daher hier mit dem Hinweis auf das bei der Behandlung der Vasenmalerei Ausgeführte. Es handelt sich außer der schon genannten Pelopsamphora besonders um den Hephästoskrater des Atalantemeisters, das Thiasosbild des Pronomoskraters und seinen Kreis, den Taloskrater, die Phineuskanne Vagliasindi — mehr eine Studie als ein Bild —, endlich um die schon beim Schilde der Athena Parthenos herangezogene mächtige Gigantomachie, der eine ähnliche Kentauromachie entspricht. Daß diese bedeutenden, gestaltenreichen Bilder über alles hinausweisen, was sich aus der literarischen Überlieferung erschließen läßt, ist schon im Überblick gesagt worden; dort ist auch die Möglichkeit der räumlichen Gestaltung solcher Bilder in der großen Malerei erörtert.

Abb. 581, 583
Abb. 570, 574
Gr. Vm. Tf. II
Abb. 72 ff. Tf. 96 f.
Abb. 584 f.

§ 767 Auf all das, was man sonst noch in Vasenbildern, Gemmen, Sarkophagen, Schmuckreliefs und wo immer noch zu finden glauben mag, kann hier nicht eingegangen werden; nur drei Typenreihen, die bedeutende Bilder verhältnismäßig klar hervortreten lassen, seien noch betrachtet. Plinius rühmt zwei Becher des Toreuten Zopyros: die Gerichtsverhandlung über Orestes und die Areopagiten. Hier scheint ein zusammengehöriges Ganzes in zwei Teile zerlegt zu sein, offenbar doch ein Gemälde; jedenfalls hat man nicht den Eindruck einer ursprünglichen Erfindung. So tritt für uns der berühmte Silberbecher Corsini mit dem iudicium Orestis eher neben als unter Zopyros; sein verlorenes Werk hindert in keiner Weise die Zurückführung auf ein Gemälde, von welchem wir mannigfache, im einzelnen auffällig genau übereinstimmende Nachklänge besitzen — von Gemmen und Lampen bis zu Sarkophagen und sogar zum sakral veränderten Reliefschmuck der Jupitersäule von Mainz. Der Becher enthält die sechs Hauptgestalten, zwei Pfeiler und den Tisch mit der Urne, in welche Athena eben den entscheidenden Stimmstein legt. Eine Erinys sieht ihr gespannt zu, eine zweite sitzt in trübem Sinnen hinter Athena auf dem Felsen. Es folgt nach einem Pfeiler mit der Sonnenuhr das Paar der Ankläger, Aigisthos' und Klytaimestras Kinder Aletes und Erigone, er voller Erregung voreilend, sie an sich haltend. Endlich steht hinter dem zweiten Pfeiler abgewendet und in sich gekehrt Orestes. In dieser dekorativen Aufreihung der Hauptgestalten zeigt nur das Geschwisterpaar einen Ansatz zur Gruppenbildung; dagegen sind auf dem Bruchstück eines neuattischen Reliefs Athena, die sitzende Erinys und Aletes dicht geschichtet. Nimmt man dazu noch weitere Gestalten, vor allem jenen Chor von Areopagiten, so sieht man, wie wenig wir von der Komposition des Vorbildes wissen. Welch reiche Abstufung geistigen Ausdrucks es enthielt, mit welcher Kunst hier ein entscheidender Augenblick fast ohne äußerliche Handlung dargestellt war, sehen wir dennoch. Man hat das Gemälde mit Recht neben das Iphigeniebild des Timanthes gestellt.

Abb. 635 f.
Abb. 637

Viel einfacher war ein Bild der Enthauptung der Medusa. Wir kennen es aus einem flüchtigen, alter Typik dekorativ angepaßten attischen Vasenbilde des 4. Jahrh., aus mehreren Reliefs, an deren Spitze ein unteritalisches Tonrhyton des 4. Jahrh. steht, einer späten Münze, einem pompeianischen Bilde, das die dreigestaltige Gruppe in eine weite Landschaft stellt und im einzelnen verdirbt, endlich aus einer Gemme, die nur Perseus und Medusa zeigt und mehr ein schönes Rundbild als eine treue Wiedergabe sein will. Auch auf der Rhytonscherbe fehlt jetzt Athena hinter dem umblickenden Perseus, aber der Eindruck ist doch von unmittelbarer Gewalt und erinnert stark an die Phineuskanne Vagliasindi; denn wie die Harpye dort ist auch Medusa geflügelt und es ist der gleiche Sturm,

Abb. 642—644
Abb. 570

die gleiche schlanke Geschmeidigkeit und Mitleid erregende Schönheit in den Gestalten. Einen schwachen Nachklang davon hat selbst ein etruskischer Sarkophagarbeiter bewahrt, obwohl er die Hauptgruppe mit leichten Änderungen für die Opferung der Polyxena durch Neoptolemos verwendet hat. Er suchte sich damit ein wirkungsvolles Gegenstück zu dem grausamen Totenopfer für Patroklos zu schaffen. Dies muß in einem griechischen Gemälde, bei welchem man sogar an den Kreis des Polygnot gedacht hat, dargestellt gewesen sein. Den Etruskern gefiel der blutige Vorwurf ungemein; wir finden ihn von dem berühmten Wandbilde des Françoisgrabes bis zu etruskischen rotfigurigen Vasen und latinischen Zisten immer wieder behandelt. Die Hauptgestalten wiederholen sich so genau und die verschiedenen Darstellungen ergänzen einander so weit, daß man daraus das ganze Bild hat herstellen wollen. Dabei bleibt jedoch zuviel unsicher, als daß sich eine wirkliche Anschauung der Komposition gewinnen ließe; sie braucht durchaus nicht friesförmig, wie man gemeint hat, gewesen zu sein.

Wir schließen mit einem Blick auf jene beiden größten Beispiele der Zeichnung des reichen Stiles, die thebanischen Stelen des Rhynchon und des Saugenes. Sie sind (Abb. 634) oben bereits zusammen mit der älteren Stele des Mnason herangezogen worden. Daß sie (Abb. 633) neben diesem kraftvollen und vornehmen Werk entschieden abfallen, ist nicht nur in der Verschiedenheit der Epochen begründet; wir spüren darin vielmehr auch das Zurücktreten der Zeichnung hinter der reinen Malerei, die ja vermutlich auch auf diesen Stelen die heut allein erhaltene Vorzeichnung bedeckte.

Literatur. Theseus und Ariadne *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 137 ff. (138 attische Scherbe, (§ 768) 141 römisches Relief); *Hauser* Gr. Vm. III 104 ff. (105 unteritalische Vase, Relief). Athener Gruppe mit (Abb. 632) Reliefbasis 'Eφ. 1896 Tf. 5 (ganz falsch erklärt; die Abbildung zeigt die angeblichen Ansätze von Hörnern bei dem Syrinxspieler nicht; es fragt sich also, ob es Pan sein kann). Pompeianische Bilder *Herrmann* Denkmäler Tf. 16; *Helbig* Wandgemälde Nr. 1217 ff. *Robert* Sarkophagreliefs III 2, 172 ff. (Abb. 640) Abb. 144 b (Arch. Zeit. XV 1857 Tf. 100). Vgl. *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 176 f. Raum §§ 671 ff. Pentheusbild ebenda; *Herrmann* 54 (feine Analyse) Tf. 42 (*v. Salis* 144; vgl. D. Kunst d. Griechen 171, (Abb. 641) gegen dessen gewichtige Gründe *Roberts* Einwand, Sarkophagreliefs III, 3, 521, 1, wenig besagt; die Lyssai kann der pompeianische Maler im einzelnen ja verändert haben; vgl. die Eris Abb. 595); *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 164 ff., zum Dionysostempel Anm. 52; *v. Salis* 134 ff.; *Hitzig* u. *Blümner* Pausanias I 230. Vasenbilder §§ 627, 631 ff., 636 f., vgl. 693. Iudicium Orestis *Amelung* Röm. Mitt. XX 1905, 289 ff. Tf. 9 f.; 1906, 280 ff. Vgl. *Furtwängler* Gemmen I Tf. 58, 4, 8; Kl. Schr. I 96 f. 3; *Michaelis* D. Corsinische Silbergefäß, Leipzig 1859 Tf. 2. Medusa *Löschcke* Die Enthauptung der Medusa, Bonn 1893, 3 f., 8 ff. Tf. 2 (*Robert* Sarkophagreliefs III 3, 403 links), dazu (Abb. 642 ff.) *Furtwängler* Gemmen III 311 (Phineuskanne Mon. d. Lincei XIV Tf. 5). *Furtwängler* und *Kuhnert* Mythol. Lex. III 2041 bemerken mit Recht, daß in diesem stürmischen Bilde natürlich die Tötung selbst, nicht das Abschneiden einer Locke dargestellt war. *Löschckes* Vorurteil hat ihn gehindert, das Vasenbild Ant. Bosph. cimm. Tf. 63 a 3 richtig zu bewerten. Es hängt sicher von dem Gemälde ab, obwohl es die alte Typik, die dort schöpferisch neu gestaltet war, im ganzen beibehalten hat (Symmetrie von Perseus und Hermes wie bei Amasis, Abb. 216). Richtig *Knatz* Quomodo Persei fab. art. tract., Diss. Bonn 1893, 14. Ob Perseus die Spiegelung im Schilde der Athena ansah oder nicht, ist nicht auszumachen. Vgl. Lukian de oeco 25; Dial. marin. XIV 2. Merkwürdige Umbildung in der Silberschale aus der Kaiserzeit Anz. XXV 1910, 333. Vgl. § 901. Etruskischer Sarkophag mit Opferung der Polyxena und Totenopfer für Patroklos Mon. d. Lincei XXIV 5 ff. Tf. 1 f., wo sich *Galli* vergeblich bemüht, die Haltung der Polyxena aus der Literatur zu erklären. Der Schatten des Achill mit dem aufgestützten Fuß erinnert an den Opferdiener im Bilde des Timanthes — aber wohl nur zufällig. Zur Opferung der troischen Jünglinge Ausonia V 1910, 118 ff., wo *Savignoni* 128 ff. vortrefflich, wenn auch etwas zu abhängig von dem zufällig Erhaltenen. 145 läßt er auch Entstehung des Vorbildes im späteren 5. Jahrh. als möglich zu; man wird auch den Anfang des 4. Jahrh. nicht ausschließen dürfen: die faliskische Vase Tf. 5 mit den perspektivisch gezeichneten Glockenblumen im Ornament ist schwerlich so alt. Zu den Zisten §§ 787, 870 f., zum Wandbild §§ 872 f. Abschlachten griechisch ähnlich z. B. Abb. 508 a (Mitte 5. Jahrh.). — Thebanische Stelen §§ 722, 733; Bull. hell. XXVI 1902 Tf. 8. — Fragliche Nachklänge in *Schreibers* Reliefbildern: *Ippel* D. dritte pompeian. Stil, Diss. Bonn 1910, 45, 2; anders *Sieveking* Denkmäler griech. und röm. Skulptur zu Tf. 621—630 (Schlußbemerkung). Über unsichere Möglichkeiten kommt man hier auch im besten Falle nicht hinaus, vgl. das oben über die Schwierigkeit der Zeitbestimmung Gesagte; das 4. Jahrh. kommt natürlich viel stärker in Frage als das 5., vgl. §§ 870 f. Zu *Schreiber* Tf. 29 vgl. § 754, Parrhasios. — Wie vorsichtig man mit der Zurückführung von Theaterbildern auf Gemälde des 5. Jahrh. sein muß, zeigt das Heraklesbild aus casa del centenario, *Dieterich* Pulcinella Tf. 1, *Robert* Kentaurenkampf und Tragödienszene 38 (30). Die gegenständliche Grundlage des Zeitansatzes beseitigt *Körte* Festschr. zur 49. Philologenvers. 198 ff., den Ansatz in die erste Kaiserzeit begründet *Bieber* D. Dresdner Schauspielerrelief 66 f. Die klassischen Stilelemente sind also klassizistisch und als Vorlage ist trotz des den Wandmalern geläufigen „Basisstreifens" eine Buchillustration wahrscheinlicher als ein Pinax: so jetzt auch *Robert* Masken der neueren Komödie 86; vgl. Archäol. Hermeneutik 197.



VIERTES BUCH

Die zweite klassische Epoche

I: Allgemeines

§ 769 Was in der Einleitung zur ersten klassischen Epoche über den Entwicklungsgang der griechischen Kunst gesagt ist, soll hier nicht wiederholt werden; dort ist die Stellung der Kunst des 4. Jahrh. im großen Zusammenhange schon kurz gekennzeichnet. In den folgenden Abschnitten über die Kleinkunst und über die große Malerei wird näher darauf eingegangen und im besonderen die Frage erörtert, inwieweit die für die Plastik zweifellose Epochenwende um 400 auch für die Malerei gilt. Es wird sich dabei zeigen, daß Formensprache, allgemeine Mittel des künstlerischen Ausdrucks und geistige Art nicht vollkommen gleichen Schritt hielten, daß nur die Formensprache ohne weiteres als Gemeingut der Schwesterkünste gelten kann. Die Vasenmalerei freilich, der die geistigen Ausdrucksmöglichkeiten der großen Malerei kaum weniger als deren neue Licht- und Raumbehandlung verschlossen waren, steht im späteren 5. Jahrh. der Plastik näher als der Malerei; ihr reicher Stil ist der handwerkliche Nachhall des Auslebens der phidiasischen Schule. Nur dem Werte nach ist der Abstand der Keramik von der Plastik groß; was man dort kaum Manier zu nennen wagt, ist im rotfigurigen Stile mit wenigen Ausnahmen ein aufdringlicher Manierismus; davon sind nur die weißen Lekythen im ganzen frei. Diese Entwicklung ist um die Jahrhundertwende innerlich beendet; es folgt eine lange Übergangszeit, in welcher sich der neue Stil der Plastik vorbereitete, während die Keramik keine eigene Triebkraft mehr verrät; erst der vollentwickelte Stil des 4. Jahrh. belebte sie noch einmal, ohne sie doch am Leben erhalten zu können: mit dem Ende des 4. Jahrh. erlosch der rotfigurige Stil und damit die gesamte Vasenmalerei bis auf verschwindende Reste.

Auch für die große Malerei liegt hier eine Epochengrenze: sie hatte ihr Eidos erfüllt, ihre klassische Höhe erreicht. Das 5. Jahrh., dem die höchste Blüte der Architektur, der Plastik und der reinen Zeichnung angehört, ist für die Malerei im engeren Sinne des Wortes noch eine Zeit des Archaismus. Mikon und Polygnot standen noch im ersten Übergange von farbiger Zeichnung zur Malerei und galten deshalb dem großen Publikum der Kaiserzeit als durchaus altertümlich. Erst Apollodoros hat durch seine Skiagraphie die Pforten der Malerei weit geöffnet, indem er Raum und Licht nicht mehr nur andeutete, sondern zur Voraussetzung der Bildeinheit machte. Die Bedeutung der Neuerung lag im Grundsätzlichen: man wußte jetzt, daß sich das räumliche farbige Bild der Außenwelt erscheinungsgemäß auf die Fläche bannen ließ. Diese Erkenntnis wird freilich in den Bildern des Meisters und auch noch seiner Nachfolger bescheiden genug zum Ausdruck gekommen sein; es dauerte hundert Jahre, bis die griechische Malerei auch nur für das immer noch ganz von der menschlichen Gestalt beherrschte Bild alle Folgerungen daraus gezogen hatte, und eine ebenbürtige Landschaftsmalerei ist bekanntlich im ganzen Altertume nicht entstanden. Erst in der Zeit Alexanders des Großen und der Diadochen war die volle Beherrschung der malerischen Mittel erreicht, erschien der Klassiker der eigentlichen Malerei, Apelles; an ihn und seine Zeitgenossen schloß eine hellenistische Entwicklung an, die sich zu ihnen im Malerischen ähnlich verhalten haben wird wie die des 17. Jahrh. zu der des 16. in der neueren Malerei.

§ 770 Wäre es die Aufgabe dieses Buches, die gesamte griechische Kunst oder auch nur die Plastik zu behandeln, so wäre hier der Ort für eine einleitende Betrachtung, die ein erstes Licht auf die Meisterwerke des 4. Jahrh. im Rahmen des Geisteslebens ihrer Zeit würfe. Allein von den Werken der großen Malerei gewinnen wir nur verzweifelt wenig Anschauung und die Vasenmalerei ist unbedeutend. So werden hier nur einige von den schönen Worten wiedergegeben, mit welchen *Julius Lange* den Geist des 4. Jahrh. kennzeichnet.

„Sokrates zeigt in seinen Worten an Parrhasios ganz deutlich, wenn auch ohne Polemik, auf eine neue seelische Idealität hin, indem er als Eigenschaften der idealen Seele das mehr Gewinnende und Einnehmende und Liebenswürdige und Sehnsucht und Liebe Erweckende hervorhebt. Diese Worte haben Klang und eine gewisse Erotik, die im Gegensatze zu den älteren Gestalten steht, die aber wirklich ganz der neuen Kunst entspricht."

„Die Schönheit, die als ‚Kalokagathia' definiert werden kann, und die nur eine andere Seite der vollkommen entwickelten Brauchbarkeit, Funktionstüchtigkeit des lebenden Körpers ist, ist ihrem Wesen nach eigentlich ganz objektiv und kalt." — —

„Diese Seite der Sache, die erotische, arbeitet sich im vierten Jahrhundert weit kräftiger durch und wird bewußter. Die Gestalt wird nicht nur ein Gegenstand der Liebe, sie wird auch selbst erotisch. Es ist freilich sehr selten die Rede von Darstellung eigentlich erotischer Verhältnisse, aber die Figur ist von einer gewissen einnehmenden Süße durchdrungen, die sich sanft in die Seele schmeichelt."

„Und dies stimmt nicht allein mit Sokrates' oben angeführten Worten überein, sondern auch mit anderen bemerkenswerten Äußerungen in den Schriften seiner Schüler, des Xenophon und des Platon, namentlich in den beiden gleichlautenden Schriften dieser Schüler, die den Namen Symposion tragen. Dort wird in feurigen Worten Eros gepriesen, wobei einzig und allein die Liebe des Mannes und Jünglings untereinander verstanden ist, wenn sie sich rein von niedriger Sinnlichkeit hält, als die stärkste und edelste Lebensmacht. Sie wird durch Schönheit wachgerufen. — — Und auf der anderen Seite erweckt Eros die Schönheit. Jeder Gottbegeisterte ist ein sehenswerter Anblick, aber die, die von andren Göttern beherrscht werden, erkennt man an etwas Furchteinflößendem in Blick und Stimme; Eros dagegen verleiht dem Blick mehr Freundlichkeit, der Stimme einen milderen Ton, den Bewegungen eine edlere Haltung. Man erinnert sich dieser Worte beim Betrachten der Kunst des vierten Jahrhunderts (Praxiteles)."

„Platon verweilt namentlich bei der Macht der Liebe, Scham und Ehrgefühl wachzurufen; die innige Gemeinschaft zwischen Zweien, die ineinander verliebt sind, birgt den Funken und die Glut in sich, und hierin haben die glänzendsten Tugenden in Krieg und Politik ihre Wurzel." — —

„Schönheit, Erotik, Flug und Begeisterung in der Seele, Ehrgefühl, Freiheitsgefühl bildeten in dieser Lebensanschauung eine eng zusammenhängende Kette von Mächten und Worten, von der kein Glied weggenommen werden konnte. Durch diese Kette ging ein lebendiger elektrischer Strom, eine schwärmerische Unruhe, die die Zeit und ihre Kunst erfüllte." — —

„Außerdem fordert Sokrates die Darstellung des indirekten sympathischen Ausdrucks, der das Mitempfinden der Person beim Anblick des glücklichen oder unglücklichen Schicksals eines andern zeigt. Dies war eine wirklich völlig neue Forderung, aber die neue Periode realisierte sie auch mit der höchsten Kraft (das hervorragendste, uns erhaltene Beispiel ist wohl Darius' Ausdruck in der ‚Alexanderschlacht'). Er verlangt ferner den Ausdruck für das seelisch Ideale, das ‚Gewinnende, Einnehmende, Sehnsucht und Liebe Erweckende', also für das, was Seele zu Seele zieht. Und dies hat die allergrößte Bedeutung für die neue Kunst, deren Ausdruck sich durchweg von der älteren Periode durch eine gewisse Seelensüße unterscheidet, die sogar sehr intensiv werden kann. Wenn man den Stil dieser Periode ‚den schönen' genannt hat, so ist das nicht ganz zutreffend; denn der Stil der ersten Blütezeit (der große Stil) dürfte doch schöner gewesen sein. Das Eigentümliche ist vielmehr das Sympathische."

„Indem man so darauf ausgeht, die Seele des Beschauers zu gewinnen und zu fesseln, wird die Kunst weniger naiv, weniger objektiv als die ältere, zuweilen ein wenig ostentativ, gleichsam in ‚kursiv', was jedoch keineswegs so zu verstehen ist, als ob alle Naivität geschwunden

sei. Wie reich und üppig die Kunst in dieser Periode auch geblüht haben mag, — man kann doch vielleicht annehmen, daß die erwachende Reflexion und die entwickelte Philosophie ihrem Zepter die Spitze abgebrochen haben.“

„Die Aufmerksamkeit ist jetzt mehr von den älteren Idealen, dem athletischen und dem politischen, dem Staatsbürgerideal, abgelenkt und den innigeren, intimeren, engeren menschlichen Verhältnissen zugewendet. Auf den Grabmälern werden Familienverhältnisse (Mann und Frau, Eltern und Kinder) dargestellt. In einer Reihe sehr bedeutender Kunstwerke wird das charakteristische Verhältnis zwischen dem Erwachsenen oder Älteren und dem kleinen Kinde dargestellt. — — Die Frau spielt jetzt eine weit größere Rolle als bisher, obwohl sie in der antiken Kunst niemals die Hauptrolle gespielt hat. Ihre Gestalt wird jetzt mehr im Gegensatze zu der des Mannes charakterisiert, und nach und nach immer mehr als Gegenstand für die erotischen Gefühle des Mannes. Natürlich ist die Süße des Ausdruckes besonders charakteristisch für die Gestalt und das Antlitz der Frau.“

„Die idealen Aufgaben werden weniger gleichartig, und die Kunst erhält einen größeren Umfang von Aufgaben, ein reicheres Repertoire innerhalb des menschlichen Lebens. Man hat mehr Mittel zu einer verschiedenartigen Idealisierung. — — Damit steht auch die beständig zunehmende Entwicklung des realistischen Porträts in Zusammenhang. Hauptsächlich die Männer sind Gegenstand der Porträtkunst. Ein kühnes Individualisieren ohne Vorbehalt und infolgedessen eine unvergleichliche Galerie scharfgeschnittener Originale.“

Vgl. §§ 543, 545, 771, 788ff., *Julius Lange* Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst 1ff. (8ff., 12f.).

II: Die Kleinkunst

A: Die Keramik

1: Der späte Stil der attischen Keramik

§ 771

Die klassische Blütezeit der großen Malerei unter Philipp, Alexander und seinen ersten Nachfolgern hat der rotfigurige Stil nicht überlebt; der attische hielt sich höchstens bis gegen Ende des 4. Jahrh., der unteritalische vielleicht noch etwas länger. Dieser Stil der reinen Zeichnung erlosch in dem Augenblick, wo die Malerei ihre Vollendung erreicht hatte und der mit dem frühklassischen Stil beginnende Zwiespalt zwischen großer Malerei und Vasenzeichnung zum schärfsten Gegensatz geworden war. Allein damit ist weder sachlich noch entwicklungsgeschichtlich alles gesagt oder gar erklärt. Neben einer freien räumlichen Malerei kann eine dekorativ flächenhafte Zeichnung sehr wohl bestehen und die Vasenmalerei hat ja im 5. Jahrh. genugsam gezeigt, daß sie auch unter Verzicht auf Nachahmung der großen Malerei leben und Eigenartiges schaffen konnte. Dies gilt nicht nur von der Sondergattung der weißen Lekythen mit ihrer technisch ganz freien reinen Linearzeichnung, sondern auch vom rotfigurigen Stil. Schon jene frühklassischen Stürmer und Dränger, die der polygnotischen Malerei über die Grenzen ihrer Technik und ihrer dekorativen Aufgabe hinaus zu folgen suchten, bilden ja nur eine kleine Gruppe unter ihren Handwerksgenossen, die sich besser zu bescheiden wußten; und in perikleischer Zeit ist die handwerkliche Bescheidung das Kennzeichen und zugleich der Ruhm der vom rechten Maaßgefühl geleiteten Vasenmalerei. Im reichen Stile vollends verringerte sich sogar die Spannung zwischen der freien Formensprache der klassischen Kunst und der nur der archaischen Stilisierung ganz angemessenen technischen Eigenart der Relieflinie wieder soweit, daß es zu einer technisch-dekorativen, dem archaischen Stil in manchem verwandten Nachblüte kam — künstlerisch freilich um den Preis eines vielfach unleidlichen Manierismus, der sich dem Auge im dekorativen Handwerk viel peinlicher aufdrängt als in der großen Kunst.

Mit dieser Entwicklungsstufe der Gesamtkunst war der typische Kreislauf vollendet: Archaismus, klassischer Stil, Manier. Dies ist bei der Behandlung des reichen Stiles näher ausgeführt und dort ist auch schon die geschichtliche Stellung des attischen späten Stiles

Abb. 596—606

angedeutet worden: er stellt weder eine organische Weiterentwicklung des reichen Stiles noch auch nur eine stilistische Einheit dar, obwohl seine verschiedenen Elemente sich bis zu einem gewissen Grade berühren und mengen. Grob gesprochen scheiden sich zwei Hauptströmungen: ein bis zu völliger Erstarrung gehendes Nachleben des reichen Stiles, keine Entwicklung, sondern ein ausgesprochener Verfall, und ein so gut wie unvermittelt einsetzender neuer Stil in der uns aus der Plastik wohlbekannten Formensprache des 4. Jahrh. Geistig überwiegt darin die zu ruhiger Zuständlichkeit neigende Stimmungskunst, die Praxiteles in der Plastik am reinsten vertritt; das weibliche Element, auch weibliche Nacktheit und Entblößung, tritt darin stark hervor, desgleichen Dionysisches und Eleusinisches. Daneben findet sich zwar auch heftige Bewegung wie im Amazonenfriese des Mausoleums, aber kaum eigentliches Pathos, geschweige denn etwas mit der erschütternden Ausdruckskraft jener späten weißen Lekythen Vergleichbares. Spuren von Pathos sind noch am ehesten bei ruhigen Gestalten zu bemerken: sie äußern sich dort ähnlich wie bei der auch sonst in vielem vergleichbaren Demeter von Knidos in der Haltung und in der Augenbildung der schräg von vorn gesehenen Köpfe, die öfters leicht erhoben sind. Dies Mischungsverhältnis entspricht jener attischen Koine, die die Mehrzahl der handwerklichen Grabreliefs dieser Zeit beherrscht. Entschieden Lysippisches liegt kaum vor, wenn man nicht die bisweilen auffällige und schon ganz hellenistisch anmutende Schlankheit und Kleinköpfigkeit so nennen will. Der Vergleich mit meidiasischer Süßlichkeit und Pose ergibt im Allgemeinen wie in Einzelfällen, z. B. dem des von Herakles ereilten frauenraubenden Kentauren, ein ähnliches Verhältnis zugunsten des neuen Stiles wie es zwischen dem rosengenährten Theseus des Parrhasios und dem mit Rindfleisch genährten des Euphranor bestanden zu haben scheint. Der Name Euphranors, dieses künstlerisch halb peloponnesischen halb attischen Isthmiers, der zugleich Maler und Bildhauer war, ist symbolisch für den weiteren Kreis, in dem der neue Stil der Vasenmalerei steht; denn wie ihn der unmittelbare Vergleich mit der attischen Plastik, von der man doch wohl auf die Malerei schließen darf, verbindet, so weisen die nah verwandten, für korinthisch geltenden gravierten Spiegel auf die sikyonische Malerei.

Abb. 596—598
Abb. 551 f.

§ 772 Es wird kein Zufall sein, daß wir diesen Stil nicht allmählich entstehen, sondern gleich fertig auftreten sehen; denn er zeigt während des halben Jahrhunderts, für welches sein Bestehen durch datierte panathenäische Amphoren und alexandrinische und pontische Funde belegt ist, auch keine eigentliche Entwicklung, sondern wieder nur einen Verfall wie jene Ausläufer des reichen Stiles. Die Vasenmalerei ist offenbar in der langen Übergangszeit, die in der großen Kunst dem Manierismus des späteren 5. Jahrh. folgte, in den ausgefahrenen Geleisen des reichen Stiles weitergelaufen; daß auch manche von seinen bedeutenderen Werken erst zu Beginn des 4. Jahrh. entstanden sind, ist sehr wohl möglich. Als dann aber der neue Stil, dessen Eponyme für uns Praxiteles und Skopas sind, ausgebildet war und zugleich nach der Gründung des zweiten Seebundes für Handel und Wandel Athens wieder bessere Zeiten kamen, regte sich auch im Kerameikos neues Leben: der entwickelte Stil des 4. Jahrh., der zeitlich ja nur das halbe Jahrhundert um 350 ausfüllt, wurde übernommen und seine Formensprache mehr oder minder genau befolgt; selbst die panathenäischen Amphoren zeigen ihn trotz der schwarzfigurigen Technik in den meist ganz von Archaismus freien Nebengestalten. Die Funde, von Attika selbst bis zu den Grenzen des griechischen Kulturreiches in Skythien, Alexandria, Kyrene, Kampanien, sind in dem neuen Stil ebenso wie in den Ausläufern des reichen stilistisch und technisch so einheitlich, daß kein Grund vorliegt, Niederlassungen attischer Töpfer im Ausland anzunehmen. Die häufige Darstellung von Arimaspen und Greifen beweist nur Rücksicht auf das damals bedeutendste pontische Absatzgebiet, denn diese Bilder sind auch nach den anderen Fundstätten verbreitet worden. Für das benachbarte Böotien ist zumal angesichts der Blüte von Theben eher mit einer eignen, aber natürlich auch nur peripherisch attischen rotfigurigen Keramik zu rechnen; echt böotisch ist nur der Kreis der spätschwarzfigurigen Kabirionkeramik. Inschriften tragen zur Entscheidung dieser Frage nichts bei, denn sie fehlen im späten rotfigurigen Stile fast vollständig; kaum daß sich einmal eine Weihinschrift findet. Dagegen läßt die Verbindung von Fundort und Roheit der Zeichnung gewisse Schlüsse zu, ohne daß doch ganz scharfe Grenzen zu ziehen wären (vgl. §§ 778 ff.).

Abb. 613 ff.

Die enge Anlehnung des neuen Stiles an die große Kunst entspricht dem Ursprunge

des rotfigurigen Stiles, der ja aus dem Streben nach freierem zeichnerischem Ausdruck, als ihn der so ungemein dekorative schwarzfigurige Silhouettenstil ermöglichte, hervorgegangen ist; sie widerspricht aber der dekorativen Aufgabe in dieser Zeit in noch viel höherem Maaß als je vorher. Der Stil des 4. Jahrh. steht in bewußtem Gegensatze zu der Manier des ausgehenden 5.; ihrem dekorativ wirksamen, oft geradezu kalligraphisch erstarrten Linienzug ist die Naturbeobachtung und damit eine weitgehende Umwertung der Linie gegenübergestellt. So stark die Rhythmisierung, so schönlinig zumal die praxitelische Kunst noch immer war, die allgemeine Flächenbewegung und vollends der Gewandstil mit der Berechnung auf Licht und Schatten und mit der Fülle von kurzen und unterbrochenen Linien widerstrebten den technischen Bedingungen des rotfigurigen Stiles ebenso wie das stark plastische, an erhebliche Raumtiefe gewöhnte Sehen der Zeit der Forderung nach dekorativem Flächenschmuck. Der früher infolge der Ausbreitung der Formen in der Fläche so ungemein sprechende Umriß verlor bei den neuen, plastisch empfundenen Gestalten, deren Köpfe oft in mehr oder minder schräger Vorderansicht erscheinen, sehr an Bedeutung und Ausdruck; darunter litt die fernwirkende Klarheit der Gestalten und damit der dekorative Wert des ganzen Bildes.

§ 773 Dazu kommt, daß die Gefäßfläche selbst nicht mehr in gleichem Maaße zur Aufnahme von Bildern geeignet war wie früher. Die Entwicklung von Formen und Ornamentik ist oben zusammenhängend verfolgt worden; wir haben gesehen, wie die alte tektonische Kraft und Klarheit immer mehr verloren ging; schon im reichen Stile drängt sich das dekorative Moment dem tektonischen gegenüber vielfach vor und im späten kann man geradezu sagen, daß die Formen oft nicht mehr die Stabilität und Kraft haben, figürliche Bilder zu tragen (Abb. 605 f.) oder auch nur zu rahmen. Ein leichter Zweig, eine feine Schmuckkette ist alles, was diese überfeinerten Formen tragen können, und sie verlangen geradezu nach Kräftigung durch die bündelstraffe Wirkung plastischer Kannellierung. So glitt die Keramik in völlige Nachahmung der Toreutik hinüber und holte sich dort neue metallische Kraft. Damit wurde sie auch wieder fähig, bildlichen Schmuck zu tragen: Reliefs, die auch bei starker Plastik die Fläche nicht zerstören, weil sie nicht in sie eindringen, sondern sich von ihr abheben.

Auch die Entwicklung der Ornamentik ist lehrreich für die Beurteilung des Schicksals des rotfigurigen Stiles. Schon im reichen Stile vermehrten sich die naturalistischen Elemente, ohne jedoch den Rahmen der Stilisierung zu sprengen. Dabei blieb es auch weiterhin und die Lockerung vollzog sich viel weniger durch Naturalismus als im allgemeinen Formgefühl: wie die Gefäßformen schwach, überschlank und ausschweifend wurden, so erfuhr die Palmette eine Zerfaserung, die ihr die letzte, auch in der leichten Eleganz des reichen Stiles noch bewahrte Kraft nahm. Es ist die gleiche Erscheinung wie bei einem Teil der Ornamentik an der Tholos von Epidauros, deren grobe ästhetische Verstöße wohl einem Nachfolger des Meisters Polyklet zur Last fallen. Der Vergleich erstreckt sich von der Einzelform aufs Ganze; die großen Palmettensysteme mancher Hydrien sind dem Akroterion (Gr. Vm. II 52) der Tholos ähnlich: hier wie dort eine unzureichend gegliederte und gestützte Fülle zerfaserter Einzelform. Allein daneben hielten sich auch einfachere und kräftigere ältere Formen, die oft unvermittelt neben den neuen stehen, und die Syntax ist wenigstens in einer Hinsicht streng: sie entfernt sich weit von der im 5. Jahrh. oft so großen Freiheit der Flächenverzierung und neigt zu gleichmäßiger, dichter Musterung, als ob im Ornamente die durch die Bilder mehr oder minder mißhandelte Fläche wieder hergestellt werden solle. Liegt schon darin eine gewisse Erstarrung, so geht diese in den Bandmustern bis zu entschiedener Geometrisierung: an die Stelle der alten Ranken tritt ein Zickzack mit eingeschriebenen dreieckigen Palmetten. Dies entspricht der Erstarrung der Zeichnung in den Ausläufern des reichen Stiles, während die freilich im Verhältnis schwächeren naturalistischen Elemente der Zeichnung des neuen Stiles entsprechen.

§ 774 Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß der attische rotfigurige Stil des 4. Jahrh. nur einen kurzen Aufschwung in einem langen Verfalle zeigt. Es hätte einer ganz neuen, von der großen Kunst weitgehend unabhängigen dekorativen Stilisierung bedurft, um die alte Technik lebensfähig zu erhalten; das hätte aber der ganzen Vergangenheit des rotfigurigen Stiles widersprochen und die Vorbedingungen für eine solche Entwicklung

waren in keiner Hinsicht vorhanden. Auch diejenigen Vasenmaler, die hoch genug standen, um den doppelten Konflikt zwischen der Aufgabe, den Ausdrucksmitteln und dem Vorbilde der großen Kunst zu empfinden, behalfen sich daher mit allerhand Ausgleichen. Nach griechischer Art suchten sie dabei möglichst mit überlieferten Hilfsmitteln, die sie weiter entwickelten, auszukommen. Grundsätzlich am wichtigsten ist ihr Verzicht auf die für die große Malerei zu erschließende räumliche Komposition. Hie und da verraten ihre Bilder freilich, daß hinter ihnen eine im Gestaltenbilde völlig frei mit der Raumtiefe schaltende Malerei steht; so in der schräg aus der Tiefe kommenden, stark verkürzten Gruppe von Abb. 597, 603 Selene und Hesperos und in dem ausdrucksvollen Getümmel mancher Kampfbilder. Im ganzen aber ist der bewußte Verzicht deutlich: die einzelnen, als solche freilich stark Abb. 596 plastisch gezeichneten Gestalten sind in der alten pseudoräumlichen Weise durch Hochstaffelung auf der Fläche verteilt, und zwar oft mit einem wahren horror vacui, der das Abb. 601 f. Bild aus der Ferne ähnlich als Flächenmuster wirken läßt wie andere, wirklich flächenhafte Bilder des erstarrten Verfallstiles.

Diese dekorative Wirkung wurde erheblich gesteigert durch weiteren Ausbau der schon im reichen Stil kräftig einsetzenden Verwendung von Deckfarben in großen Flächen, zunächst Weiß, dann auch Himmelblau, Rosa, Rot, Violett, Grün, von Gold und endlich auch von Relief, das wir schon am Aryballos des Xenophantos nur noch von einzelnen rotfigurigen Gestalten, die zum Ornament überleiten, umrahmt fanden: die Betonung der Mittelgruppe hat dort schon fast das ganze Bild ergriffen und die rotfigurige Technik nahezu verdrängt. Glücklicher — wenn man dies Wort bei solchen Zwitterbildungen zulassen will — ist eine gleichmäßige Verteilung von Bunt und Gold über das Bild, am glücklichsten oder doch am folgerichtigsten die bei kleinen Gefäßen ziemlich häufige Be- Abb. 600 schränkung auf reine Polychromie, in welcher die rotfigurige Technik höchstens noch am Haare kaum bemerkbar nachlebt. Damit mündet die rotfigurige Technik in die alte, nie Abb. 605 ausgestorbene schwarzbunte, die auch durch elegante große Gefäße in wirksamer Beschränkung auf Weiß mit Innenzeichnung von hellem Firnis und reichlichem Gold an wenigen dekorativen Gestalten vertreten wird.

§ 775 Ist hier trotz der flüchtig freien Innenzeichnung keine Rede von Nachahmung der großen Malerei, so gilt dies im wesentlichen auch von der reicheren Polychromie in den sorgfältig gezeichneten rotfigurigen Bildern. Die Koloristik mag sich mit der der großen Malerei berühren, obwohl sie der der Terrakotten näher steht als der des dritten pompeianischen Stiles, dessen Gestalten den guten spätattischen Vasenbildern in der Zeichnung in mancher Hinsicht nahverwandt sind (dies letztere gilt auch für das Marmorbild der Niobe aus Abb. 652 Pompei, jenes wichtige Zeugnis für die Raumbehandlung in der Malerei des 4. Jahrh.). Aber im ganzen wirken die Farbflächen doch mehr als solche, also dekorativ, trotz einzelner Ansätze zu leicht malerischer Behandlung des Gewandes; das Weiß der Körper ist stets rein flächenhaft. Die Farben verraten daher weniger Einfluß der großen Malerei als die Abb. 596 f. Zeichnung. Gerade an den besten Bildern findet man freilich auf den ersten Blick kaum etwas Malerisches: die Gestalten sind nicht nur allgemein stark plastisch, sondern viele wirken geradezu wie sorgfältig nachgezeichnete Statuen; die Wiedergabe der plastischen Form erscheint rein zeichnerisch bis herab zu den feinsten Einzelheiten der Faltenbildung. Allein dieser Eindruck ändert sich, sobald man den rechten Maaßstab, der nur im rotfigurigen Stile selbst zu finden ist, anlegt. Dem älteren Rotfigurigen gegenüber und in Rücksicht auf die Natur der Relieflinie hat diese Zeichenweise doch etwas Malerisches, obwohl sie ältere Mittel malerischer Wirkung wie jene breiten Begleitlinien von verdünntem Firnis durchaus verschmäht. Die Maler arbeiten nur mit feinen, bei den besten Bildern durchweg haarfeinen Relieflinien, aber wie anders sind diese behandelt und verwendet als im Kreise des Meidias! Dort eine stark ornamentale linienreiche Zeichnung, am Gewand eine Häufung dichter Parallelen und ein langfließender Linienzug, hier äußerste Sparsamkeit auch bei reichem Faltenwurfe, nicht Zurschaustellung, sondern Zurückhaltung der Linie, leichte Andeutung durch unvollständige, oft unterbrochene Linien, kurze Striche.

Man kann sagen, daß dies ebenso wie die viel mehr natürliche und scheinbar zufällige als kalligraphische Zeichnung des Gewandes nicht eigentlich malerisch, sondern ebensogut plastisch und somit ein allgemeiner Zug der neuen Formgebung sei. Aber selbst abgesehen

davon, daß das gleiche Element in der Plastik malerisch genannt werden kann, ist doch klar, daß hier eine malerische Wirkung wenn nicht erreicht, so doch erstrebt wird, weil die Vorbilder wirklich malerisch waren; der widerstrebenden rotfigurigen Technik ist das Äußerste abgerungen, was sie bei feiner Zeichnung in dieser Hinsicht hergibt. Dies Streben geht auch bei guten Bildern des neuen Stiles nicht immer so weit; bisweilen setzt sich die Relieflinie stärker durch und entfernt sich weniger von der älteren Art, und die Mehrzahl der Meister dieser Zeit strebte malerische Wirkung, wenn überhaupt, so auf ganz anderen Wegen an. Damit setzten sie sich freilich noch mehr in Widerspruch mit dem Wesen der rotfigurigen Technik: malerische Breite der Linien und flüchtige Andeutung der Form finden sich zwar schon früh im rotfigurigen Stil, aber sie sind seinem Wesen auch bei maaßvoller Anwendung nicht gemäß. Wenn z. B. in perikleischer Zeit eine leicht andeutende Zeichnung häufig ist, so ist dies handwerkliche Bescheidung aus künstlerischer Bescheidenheit. Jetzt dagegen empfanden manche Maler die Eigenart der Technik offenbar als Fessel und gaben ihre zeichnerischen Vorzüge um malerischer Wirkungen willen gänzlich preis. Damit ist auch etwas von dem starken Leben und der leidenschaftlichen Bewegung der großen Malerei dieser Zeit in ihre rasch hingeworfenen, an Tuschzeichnungen erinnernden Bilder übergegangen, aber diese Abkehr vom Wesen der Technik und des Stiles zeigt doch zugleich deutlich, daß seine Zeit vorüber war. **Abb. 603**

Zu diesem Zwiespalte zwischen Wollen und Können, zwischen Ausdrucksmitteln und künstlerischer Absicht kommen Anzeichen einer vollkommenen Zersetzung von Form und Komposition, die das Absterben des Stiles noch deutlicher verraten als die Erstarrung in den Ausläufern des reichen Stiles. Denn ein dekorativer Bilderstil kann es allenfalls vertragen, wenn die Formgebung sich weitgehend vereinfacht und geometrisiert, wenn Typik und Komposition verarmen, wenn ein Bildtypus zum ornamentalen Wappenschema erstarrt. Wenn aber die Zeichnung aus den Fugen geht, Formen und Proportionen unsicher werden und in der Komposition die bei den ruhigen Gestalten von Zustandsbildern zulässige Parataxe zur sinnlosen Typenmengung bewegter Pseudoszenen wird, dann ist die Lebenskraft des Stiles erschöpft. Soweit ging nicht einmal der schwarzfigurige Verfallstil, daß er „Hochzeitszüge reitender Amazonen" vorspiegelte oder Liebesverfolgungen zu Pferde mit dionysischen Elementen und raumfüllenden Pferdeprotomen und Ranken als Bilder ausgab. So löste sich der Organismus des attischen rotfigurigen Stiles in jeder Hinsicht auf; er starb eines natürlichen Todes. **Abb. 601**

Literatur. Allgemeines. Nachdem der richtige Zeitansatz des neuen Stiles schon von *Herrmann* D. Gräberfeld v. Marion, Berlin 1888, 34 ff. aus seinem Fehlen in den Gräbern aus der Zeit des Euagoras von Kypros, 410—374, und von *Amelung* Basis des Praxiteles 21, 1 durch den Vergleich mit der Plastik erschlossen, aber nicht beachtet worden war, hat *Furtwängler* Gr. Vm. zu Tf. 40, 68—70, 79 f., 87, 100 die von ihm nicht sehr praktisch als „Kertscher Gattung" bezeichnete Stilgruppe grundlegend behandelt und auch ihr Verhältnis zu den Ausläufern des reichen Stiles durch den Hinweis auf die meist flüchtigeren Rückseitenbilder gezeigt. Weiteres zum Zeitansatze *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 11 f., der Jahresh. XVI 1913, 175 geneigt scheint, auch diese Stilwandlung äußerlich durch jonischen Einfluß zu erklären — womit ja nichts erklärt, sondern das Problem nur verschoben wird (vgl. § 787). Zum Stil *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 191. Stilistisch verwandte Rückseiten panathenäischer Amphoren von 367: Mon. d. Inst. X Tf. 48 e 1, g 12; *v. Brauchitsch* 54 Abb. 13, vgl. § 348. Die Weihinschriften ergeben keine genauere Zeitbestimmung (Mon. Piot VII Tf. 4, Gold; *Collignon-Couve* Tf. 52, 1968, geritzt; vgl. 1939). *Furtwänglers* Forderung nach ordnender Behandlung der ganzen rotfigurigen Keramik des 4. Jahrh. erfüllt bis zu einem gewissen Grade *Ducati* Saggio di studio sulla ceramica att. figurata d. sec. IV., Memorie d. Lincei XV 1916, 213 ff. Diese äußerst sorgfältige und eindringende Arbeit, wo alle weitere Literatur zu finden ist, kann hauptsächlich deshalb nicht als abschließend gelten, weil sie die Massen von unveröffentlichten Fundstücken ganz außer Betracht läßt; daher wird z. B. die Frage des böotischen rotfigurigen Stiles nicht gefördert, fehlt der wünschenswerte Vergleich der helladischen, pontischen, afrikanischen, italischen Fundgruppen und kommt die Technik etwas zu kurz; so wird nicht einmal eine im neuen Stil so häufige Erscheinung wie die blasse, ledergelbe Farbe des Tones erwähnt (vgl. z. B. die kyrenäischen Funde im Brit. Museum; ähnlich die späten panathenäischen Amphoren). Allein ein 'saggio di studio' will und kann vollends im Kriege nicht erschöpfend sein; *Ducati* will nur eine erste stilistische, sachliche und zeitliche Ordnung herstellen. Dabei war ein gewisser Schematismus kaum zu vermeiden; zumal das Güteverhältnis wird allzu leicht in ein Zeitverhältnis umgesetzt. Seine Ausführungen 337 ff. ergeben nichts Sicheres für die Zeitbestimmung im einzelnen. Die große Malerei zieht *Ducati* im Gegensatze zur Plastik fast gar nicht heran; vgl. z. B. *Rodenwaldt* D. Kompos. d. pompeian. Wandgemälde 76 f. 1 (Nikias); *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 800 f. (Niobebild); D. griech. Malerei 6 (N. Jahrb. XXVII 1911, 166). Spiegel §§ 784 f., 787. Formen: §§ 304 ff., 431 ff.; Ornamentik § 430. § 776

Abbildungen. Einzelheiten. Bei der verhältnismäßig geringen Bedeutung der spätattischen Vasenmalerei und angesichts der eingehenden Behandlung auch der Einzelheiten von Formen, Motiven usw. durch *Ducati* wird hier auf eine systematische Darstellung verzichtet und nur bei der knappen Auswahl von Bildern das Nötige zum Belege der obigen Ausführungen und einiges Weitere bemerkt. — Das Prachtstück des neuen Stiles, ausnahmsweise auf beiden Seiten gleich sorgfältig bemalt, ist die eleusinische Pelike aus Kertsch Gr. Vm. II 52 Tf. 70. Die Flächenfüllung ist trotz der starken Plastik der Zeichnung, die sogar ein wenig in das Ornament mit dem naturalistischen Akanthos neben fasrigen Palmetten hineingreift, kaum weniger streng als die eines erstarrten Ausläufers des reichen Stils, Brit. Mus. Catal. III Tf. 14. Weitere innere Gegensätze: statuarische Parataxe bis zur Nichtbeachtung der Geburt eines göttlichen Kindes; dekorative Buntheit, die die große Feinheit der Zeichnung unwirksam macht; gelegentliches perspektivisches Ungeschick bei einer sonst sehr verkürzungssicheren Zeichnung: Arm des Hermes; Tympanon, das meist noch viel mehr verzeichnet und schildartig gebildet wird, so auf der eleusinischen Hydria *Fröhner* Coll. Tyskiewicz Tf. 9 f. (Mon. d. Inst. XII Tf. 35), wo die Polychromie auf die Mittelgruppe beschränkt ist (weiß, rosa, violett, grün); hier die malerische Form der zeichnerisch mit je zwei Relieflinien gegebenen Falten. Die Pelike mit der Beratung von Zeus und Themis, Gr. Vm. II 47 Tf. 69, ist von höchster Leichtigkeit der fein andeutenden Zeichnung (Rückseite flüchtig und gewöhnlich); zur räumlichen Gruppe von Selene und Hesperos vgl. Elite céram. IV Tf. 5; im Ornament Altes neben Neuem. Pelike mit dem Thetisraub, *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 59 (WV II Tf. 6, 2; Brit. Mus. Catal. III E 424): Thetis und Eros weiß; grün, blau, Gold mehrfach; Nacktheit, Kontrapost (vgl. den Rückenakt Antiqu. Bosphore cimm. Tf. 54, der wie eine Gestalt der Hochrenaissance wirkt); im verlorenen Profil noch zuviel Auge; natürliche Bademotive, vgl. die Sitzenden Gr. Vm. Tf. 87, beidseitig gleich sorgfältig; die Überschneidung der Umrisse weist auf das Vorbild der großen Malerei. Verwandt, sofern der Abbildung zu trauen, Compte rendu Petersb. 1861 Tf. 1, viel weibliche Nacktheit; weniger fein Anz. XXII 1907, 132 ff.; V 1890, 89, 3 bogenschießender Eros. Bei feiner Zeichnung in kleinerem Maaßstab Elemente des reichen Stiles zumal im Chiton Gr. Vm. Tf. 79, 1, vgl. Brit. Mus. Catal. III Tf. 9, wo daneben die neue Form des Chitons mit Gruppen von je zwei Parallellinien; so bei dem Prachtstück unter den zahlreichen Deckelschalen, Gr. Vm. Tf. 68, wo der Stil auch bei mäßiger Größe der Gestalten ganz rein und die Zeichnung nicht, wie in kleinem Maaßstabe stets, vereinfacht ist. Erstarrung des Stiles und viel geringeres Können zeigt die späte Hydria aus Alexandria Gr. Vm. I 204 Tf. 40; die Muskeln des Hermes sind archaisch formelhaft, in der Schrägansicht der Nase gehen Rückenlinie und Wangenfurche durcheinander und Formen und Proportionen sind allgemein etwas unsicher; das Zweigornament frei. Nicht nur Flüchtigkeit, sondern schon beginnende Auflösung des Zusammenhaltes der Zeichnung wie der Komposition zeigt das ziemlich sinnlos aus Einzeltypen zusammengestellte Heraklesbild aus Kyrene Gr. Vm. Tf. 79, 2. Als Bild viel besser ist der Brautraub des Kentauren Compte rendu Petersb. 1873 Tf. 4, aber die Zeichnung ist gering und die Proportionen sind zumal auf der Rückseite verwildert; die dichte Flächenfüllung ist der Gefäßform gut angepaßt; vgl. Bosph. cimm. Tf. 62 (anders 60). Erfreulicher ist eine kräftig malerische Behandlung, die z. B. auf der Hydria Bosph. cimm. Tf. 51 mit so starker Bewegung und räumlicher Komposition verbunden ist, daß man eine Ahnung von den großen Gemälden der Zeit erhält (besser als durch das größere Amphorenbild Anz. XXVIII 1913, 181); noch breitere Pinselstriche z. B. *Collignon-Couve* Nr. 1854; bescheidener *de Ridder* Vases Bibl. nat. II 298; Arch. Zeit. XXXV 1877, 75 (Bosph. Tf. 63 a 2; vgl. 3); *Benndorf* Griech. u. sicil. Vb. Tf. 54, 3 (vgl. Bosph. Tf. 58; 59, 2). Verwandt, aber linearer in der flüchtig, doch sicher andeutenden Art Gr. Vm. Tf. 80, 1; Bosph. Tf. 56, 1; Compte rendu 1861 Tf. 2. Bedeutend unteritalisch, stark räumlich, Coll. Borelli Bey Nr. 219. Die Vorzüge dieser flott hingeworfenen Bilder zeigt der Vergleich mit anderen, die bei mehr oder minder geringer Zeichnung oft Elemente des nachlebenden reichen Stiles beimengen: *Benndorf* a. O. Tf. 35; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 67; *Buschor*[2] 220; *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 61; *de Ridder* Coll. de Clercq IV Tf. 36, 93 (vgl. Ath. Mitt. XXXV 1910 Tf. 3, besser, desgleichen *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 51, 1922); Coll. Lambros-Dattari Tf. 12, 94. Mehr zum reichen Stil neigende Schmiererei 'Εφ. 1902 Tf. 5 f. (Blau, wie oft, allein neben Weiß und Gold).

Abb. 596 · Abb. 602 · Abb. 597 · Abb. 598 · Abb. 603

§ 777 Ausläufer des reichen Stiles mit wenig oder gar keiner Beimengung von Elementen des neuen Stiles sind überaus verbreitet. Oben ist das Fortleben der Thiasostypik des Pronomoskraters im späten Stile bereits verfolgt worden. In den Anfang des 4. Jahrh. gehört offenbar der vorzügliche Krater *Pellegrini* Vasi felsinei 149, jünger ist gewiß *Collignon-Couve* Tf. 51, 1888, die Erstarrung zeigt Ann. d. Inst. 1864 Tf. H (Jahrb. XXV 1910, 131; verwandt Brit. Mus. Catal. IV Tf. 2). Ein früher Vertreter der Kentaurenkampftypik, der auch Aristophanes folgt, Gr. Vm. III 54. Weiteres Dionysische: *Leroux* Vases de Madrid Tf. 31 f.; *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 19; 'Εφ. 1886, 4 Tf. 1. Auffällige Motive und zeichnerische Elemente des neuen Stils mengt bei der Krater W. V. E Tf. 11 (Standmotive in Vorderansicht, Männermantel, feinste Chitone; die Gestirne gehören zum oberen Bild, so *Nicole* Meidias 94). Ganz eigenartig ist eine Scherbe mit dem Kopf einer Kentaurin aus Tarent, vielleicht dort gemalt: Gr. Vm. II 265 Abb. 94b, vgl. *Ducati* 331, der die Ariadnescherbe Jahrb. XXV 1910, 138 heranzieht; verwandt der Peleus Compte rendu 1869 Tf. 4, 3, späteren reichen Stils; älter klassisch Brit. Mus. Catal. III 308, thrakische Amme. Gewöhnliche spätere Ware: Brit. Mus. Cat. III Tf. 14; Coll. Lambros-Dattari Tf. 12, 76; Bibl. nat. II 300 Tf. 16, 408 (archaisierendes Wappenschema), Tf. 18, 452 f.; Compte rendu 1881 Tf. 3; 1868 Tf. 4 (Typengewirr, vgl. das als Hochzeitszug mißdeutete Bild *Böhlau* Samml. Vogell 16); *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 16; Mon. d. Lincei XXII Tf. 91, 6 f.; Niinnionpinax 'Εφ. 1901 Tf. 1 (*Collignon-Couve* Tf. 52, 1968). Von dem auch als böotisch Betrachteten (vgl. §§ 778 ff.) s. *Nicole* 264 Abb. 8 Tf. 20

Abb. 602, 606 · Abb. 601

(noch mit Beischriften, aber schon kursives ε); Bull. hell. XXXII 1908, 217; jünger Jahrb. XXXII 1917, 41, 50f., 61, vgl. Coll. de Clercq IV Tf. 36, 94. — In der späten Typik fallen zwei Bildgruppen auf: 1. Die Idealisierung des Fischstellers durch Darstellung von Europa, Nereiden, Tritonen mit Zeus, gelegentlich auch Poseidon, Eros, Hermes: Anz. XXVIII 1913, 184 (großer Fischfries, kleiner Tierfries); Compte rendu 1866 Tf. 3; 1880, 106; 1876 Tf. 5 passim. Die gleichen Typen auch auf anderen Gefäßen (bemerkenswert die Muschelfahrt der Aphrodite, Anz. XIII 1898, 137; vgl. *Deonna* Rev. arch. VI 1917, 392ff.). 2. Die häufige Verwendung großer Köpfe, oft in Verbindung mit kleinen Gestalten, als Hauptschmuck. Rein dekorative Absicht, der Nachklang alten Sinnes (Auftauchen der Erdgöttin, kosmogonischer Eros) und sinnlose Typenklitterung gehen hier durcheinander. Amazonen- und Arimaspenbilder werden in dieser Abkürzung angedeutet: Pferdekopf und Greifenkopf kommen hinzu oder ein Greif stürzt auf den großen Kopf los. Ein Schwan deutet sicherer als der auch zur Erdgöttin passende Eros auf Aphrodite. Auch ein Athenakopf zwischen Jünglingen kommt vor. So tritt diese vom hohen Archaismus an verfolgbare Form zuletzt noch einmal stark hervor. Mon. d. Inst. IV Tf. 40; 46, 1 (*Fröhner* Mus. de France Tf. 22, 2); *Heydemann* Griech. Vb. Tf. 7, 2; Mon. grecs II 1888, 38f. Tf. 7, 2; Compte rendu 1875 Tf. 3, 7f.; 1863 Tf. 2, 13 (Aryballos, das Idol dort öfters bei ganzen Gestalten, s. u.); Bibl. nat. II Tf. 16, 411; *Brunn* Denkmäler zu Tf. 576; Mon. d. Lincei XXII Tf. 91, 7. — Kleine Gefäße. Die zeichnerische Eigenart des neuen Stiles verwischt sich mit abnehmender Größe immer mehr, doch lassen Hauptformen und Motive den allgemeinen Zeitstil auch in dem kleinen Maaßstab und bei überwiegender oder reiner Deckfarbenmalerei nicht verkennen. Große Aryballen (um 0,3) *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 31—34; Compte rendu 1861 Tf. 5, 3f.; mittelgroß, wohl ziemlich früh und noch mit bedeutenden Darstellungen *Winnefeld* Festschr. f. Benndorf Tf. 1 (Gigantomachie, vgl. *Nicole* Meidias 141f.); Ausonia I 37ff. (Kentauromachie); Philologus LX 1901, 323 Tf. (Eros und der Eber); Übergang zum folgenden: Jahrb. I 1886 Tf. 11, 1. Die gewöhnliche Verzierung der kleinen Aryballen sind Zusammenstellungen von Frauen, allenfalls auch Jünglingen, mit Eroten, bisweilen mit kultlichen Beziehungen (Idole; zwischen Köpfen s. o.). *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 62, 1; *Benndorf* Griech. u. sizil. Vb. Tf. 38; *Watzinger* Griech. Holzsarkophage Tf. 2 (farbig); Rev. arch. XXX 1875 Tf. 18f.; *Masner* Österr. Museum 58; Compte rendu 1870 Tf. 6, 3—5 (2 Schlauchlekythos); *Walters* History anc. pott. I Tf. 42, 2f. (Greifen; Pyxis). Daß die Kinderbilder der Choenkännchen sich im späten Stile fortsetzen und oft keine genauere Zeitbestimmung erlauben, ist oben schon gesagt (§ 647); *Benndorf* a. O. Tf. 37, 5; Compte rendu 1863 Tf. 2, 4f.; 1877 Tf. 5, 4f.; *Collignon-Couve* Tf. 51, 1878. — Schwarzbunte Technik (vgl. §§ 350ff.). Keinerlei Reste der rotfigurigen Technik, auch im Haare nicht, zeigt die vom Archaismus bis in den Hellenismus und weiter verfolgbare Gattung, der der Krater Gr. Vm. II Abb. 78 Tf. 100 und das Kännchen II Abb. 76 angehören. Die Kratere sind nur auf die dekorative Wirkung von Weiß und Gold auf Firnis angelegt und machen weder darstellerische noch zeichnerische Ansprüche; Formen und Haltung der Gestalten verraten freilich die Erschöpfung des Stiles ebenso wie die Gefäßform. Vgl. *Leroux* Vases de Madrid 169f.; *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XXI 1901, 147f. zu *Murray* Excavations in Cyprus 77 Abb. 140. Compte rendu Petersburg 1896 (1898) 211; *Böhlau* Samml. Vogell 34, 12; *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 124f. Abb. 59, welch letztere Gefäße schon stark in den Hellenismus hineinführen; dazu *Picard* Rev. arch. XXII 1913, 190f.

Abb. 600 Abb. 599 Abb. 605

Reliefkeramik. Vgl. §§ 437, 439. *Ducati* 313ff. Der signierte und noch mit Beischriften versehene Aryballos des Atheners Xenophantos, Bosph. cimm. 98 Tf. 45f. (Compte rendu 1866 Tf. 4), ist schon beim reichen Stil erwähnt worden, obwohl er in den Beginn des 4. Jahrh. gehören kann (§ 637). Den ausgeprägten neuen Stil zeigen die rotfigurigen seitlichen Gestalten der Hydria mit der vergoldeten Reliefgruppe des Streites von Athena und Poseidon Compte rendu 1872 Tf. 1 (W. V. VII Tf. 9). Von dem § 439 als später attisch Angeführten mag einzelnes noch dem Ende des 5. Jahrh. angehören, obwohl dies auch bei der Scherbe mit frei modelliertem Relief, *Ballheimer* Griech. Vasen in Hamburg 44, nicht sicher ist. Dabei muß jedoch mit längerer Verwendung von Tonformen, die auch leicht versendet werden konnten, gerechnet werden. Die Gefäßform weist durchweg ins 4. Jahrh., der Stil meist ebenfalls; bei einer köstlichen Tonform aus Athen ist sogar ein lysippisches Element unverkennbar, *Brückner* Anakalypteria 12. Dies Fundstück macht attischen Ursprung der vergoldeten Hydria von Lampsakos ebenso wahrscheinlich, wie er für die eleusinische Hydria von Cumae mit ihrem entschieden praxitelischen Stile selbstverständlich ist (Mon. Piot X 41 Tf. 6f.; Mon. d. Lincei XXII Tf. 100ff.).

Abb. 604

2: Die böotische Keramik der klassischen Zeit

Bei der Behandlung des schwarzfigurigen Stiles in Böotien war bereits die Rede von der Keramik des 5. und 4. Jahrh.; denn die Fäden der verschiedensten Stile laufen dort ganz merkwürdig durch die Jahrhunderte. In dieser kulturell ebenso zersplitterten wie rückständigen Landschaft herrschte nie ein einziger eigenartiger Stil, sondern stets ein wunderliches Nebeneinander von Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem in mehr oder minder unbeholfener Nachahmung und im 6. Jahrh. fanden sogar die sonderbarsten Stilmischungen statt. So lassen sich böotische Ausläufer des attischen späten schwarzfigurigen Stiles anscheinend bis in den Hellenismus verfolgen und so erblühte dort neben

§ 778

einer provinziell attischen unbedeutenden und wenig einheitlichen rotfigurigen Ortskeramik von reifem und spätem klassischem Stil ein auch technisch durchaus eigenartiger schwarzfiguriger Stil, der nach dem Hauptfundort im thebanischen Kabirion benannt wird. Seine Bedeutung liegt in den burlesken, vielfach mythologischen Karikaturen, die das helladische Gegenstück zur unteritalischen Phlyakendarstellung bilden. Seine idealen Elemente entstammen natürlich dem attischen Stile des späteren 5. und des 4. Jahrh. und leiten ebenfalls in den Hellenismus über. Das gleiche gilt für die besonders durch riesige Kantharoi vertretene Firniskeramik.

Es würde uns fast etwas fehlen, wenn neben diesen Stilen nicht noch ein weiterer, ganz ausgefallener Ortsstil stände, der die wunderlichste Mischung primitiver und klassisch attischer Zeichenweise sowie eine von der altkorinthischen abstammende Technik zeigt. Wir besitzen davon nur ein paar Schälchen, einen Teller und eine zylindrische Büchse, die gewiß alle der gleichen Werkstatt entstammen; die Fundangaben führen nach Böotien, im besonderen Tanagra; ein Schälchen ist nach Skythien verschlagen worden. Dem Stile nach können die mit je einer Gestalt verzierten Gefäße frühestens ins spätere 5. Jahrh. gesetzt werden, und doch hat sich daran das bekannte böotisch geometrische Wellenornament gehalten und erinnert die primitive Umrißzeichnung trotz ihrer reif klassischen Züge in manchem geradezu an die naiven Schildereien des älteren frühattischen Stiles vor Ausbildung der schwarzfigurigen Technik. Diese kleine Gattung steht ähnlich neben dem Kabirionstile wie die freilich viel bedeutendere Gattung der Vogelschalen im 6. Jahrh. neben der schwarzfigurigen Stilgruppe des Dreifußes von Tanagra.

Abb. 611 f.

§ 779 An der Spitze der böotischen rotfigurigen Keramik steht ein Schälchen aus Theben. Der helle Ton, die mäßige Firnistechnik und vollends die attischer Gewohnheit widersprechende Einritzung der Beischriften lassen im Verein mit dem Fundorte kaum einen Zweifel an der böotischen Herkunft der Schale; es ist eine zeichnerisch recht rohe Nachahmung von Symposionschalen des reifen Stiles des Duris, die schwerlich viel später als ihre Vorbilder, also im 2. Viertel des 5. Jahrh. entstanden sein wird. Weiterhin wird weniger die Bestimmung von sicher Böotischem als die Grenzbestimmung zwischen möglicherweise Böotischem und ähnlichem Attischem schwierig. Dazu kommt, daß sich auch einiges Unteritalische nach Böotien, Lokris, Thessalien, Korinth verirrt hat und vielfach als dortige Ortsware gilt. Allein die Frage, ob geringwertige spätattische Ware nur in Attika selbst, womöglich in einem Demos an der böotischen Grenze, oder auch in böotischen Werkstätten hergestellt worden ist, hat wenig Bedeutung; die Blüte Thebens kann sehr wohl attische Töpfer angezogen haben.

Wichtiger ist die Feststellung von mehr oder minder eigenartig gefärbten Ablegern des attischen rotfigurigen Stiles in Böotien. Solche sind vorhanden und man hat versucht, für sie im ganzen oder in zwei Gattungen stilistische Formeln aufzustellen — ein vergebliches Bemühen, das höchstens zur Feststellung einzelner Werkstätten führen könnte; denn in der bald sorgfältigen, bald flüchtigen und in beiden Fällen oft genug grob banausischen Nachahmung des attischen Vorbildes liegt kein künstlerisches System: es geriet eben bald so, bald so. Schmiererei ist so wenig wie im schwarzfigurigen Stil ein ausreichendes Kennzeichen; die Attiker haben darin ja auch Erstaunliches geleistet. Auch blasser Ton und stumpfer Firnis beweisen noch nicht genug, falls nicht mindestens der Fundort hinzukommt. Fliegt aber eine schön sorgfältig gezeichnete Nike in einer Haltung und mit einem Ausdruck wie ein Bauernmädchen beim Photographieren, dann zeigt sich die böotische Seele unverhüllt. Sichere Kennzeichen bieten oft die Gefäßformen und die Ornamentik, so der für einen gewaltigen Durst im Jenseits und wohl auch im Diesseits berechnete Riesenkantharos und die schwarzfigurige Technik von Palmetten und Ranken. Wie die Ornamente, so sind die Formen von Kelchkrater, Glockenkrater, Skyphos oft etwas plump und unproportioniert. Die strengsten Bilder entsprechen trotz nachlebender Archaismen dem attischen Stile der perikleischen Zeit, die freieren folgen dem reichen Stile; die meisten dürften aber jünger sein als sie aussehen und sich vom Ende des 5. Jahrh. an über das 4. verteilen. Dies gilt auch für einen Teller mit später schwarzfiguriger Ornamentik, dessen Bild, Dionysos in Vorderansicht mit dem Panther, ähnlich primitiv ideographisch gezeichnet ist wie die Bilder jener Gattung kleiner Gefäße von altertümlicher Technik.

Abb. 609

Abb. 607

Abb. 610

Literatur. Schwarzfigurig: §§ 208 ff.; Kabirionstil s. u. Primitive Umrißzeichnung: *Wide* Ath. Mitt. XXVI 1901, 143 ff. Tf. 8 (zum Teil besser Brit. Mus. Catal. III Tf. 21 [Abb. 611 f.]; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 39, 1120; auf dem Feldaltar eine Feige, nicht Granate); Compte rendu Petersb. 1901 (1903), 131 Abb. 229 (drolliger Kentaur). — Rotfigurig. Symposionschale *Jacobsthal* Göttinger Vasen 59 ff. Tf. 22 (zur Ritzung der Inschriften vgl. das Haar des Gelagerten auf dem Krater 'Eφ. 1890, 133 Tf. 7 [Abb. 608]; schwarzfiguriges Ornament; erstarrte Faltengruppen wie im spätarchaischen und frühklassischen Stile; so öfters. Zum Bildtypus vgl. den attischen Krater Anz. V 1890, 89, 4); typischer Kantharos *Collignon-Couve* Tf. 48, 1583 (Abb 607; *Rayet-Collignon* Céramique 291; schwarzfigurige Ranken; zum Tierfries an der Kline vgl. die Symposionschale); *Arndt* Griech. Ausgrabungen, München 1910, Tf. 2, 100; Bull. hell. XXVI 1902, 564; Journ. hell. stud. XIX 1899, 270 Tf. 10; XXXI 1911, 17 (Abb. 609); *Rubensohn* Ath. Mitt. XXIV 1899, 67 Tf. 7; Jahrb. XVIII 1903, 48 f. (55 Nr. 26); *Emil Müller* Drei griech. Vasenbilder, Zürich 1887, Tf. 1. Dionysosteller in Heidelberg: Abb. 610. Vgl. *Rubensohn* a. O.; *Ducati* Röm. Mitt. XXI 1906, 138 ff., dessen Liste jedoch der Nachprüfung an den Originalen bedarf (Gruppe 1 Nr. 5 Druckfehler: *de Ridder* Bibl. nat. II 320 Abb. 72, später Stil); so ist Ath. Mitt. XIX 1894, 346 nach *Zahn* Berl. phil. Woch. XXX 1910, 914 ebenso unteritalisch (kampanisch) wie manches andere aus Griechenland; auch ich habe in Athen einzelnes derart notiert (1433, 2260). Was *Furtwängler* Berlin Nr. 2932 ff. für böotisch hielt, dürfte er später selbst als attisch anerkannt haben, vgl. Gr. Vm. I 207, II 46; doch ging er wohl zu weit, wenn er auch *Nicole* Vases d'Ath. Suppl. 264 Abb. 8 Tf. 20 als attisch bezeichnete (so auch *Jacobsthal* Göttinger Vasen 53 f. 2; anders *Ducati* Mem. d. Lincei XV 281), vgl. den nah verwandten Krater Bull. hell. XXXII 1908, 217 und Mon. Piot. XIII Tf. 15 (böotisch nach *Zahn* bei *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 140). *Furtwänglers* Attizismus vertreten auch *Pottier* Gaz. beaux arts XXXVI 1906, 448 und *Nicole* Meidias 135 und im Suppl. Gute Beispiele der späteren umstrittenen Ware Jahrb. XXXII 1917, 41, 50 f., 61; vgl. *de Ridder* Coll. de Clercq IV Tf. 36, 94. — Böotische Firniskeramik klassischer Zeit mit feinen eingepreßten Ornamenten erwähnt *Wolters* Münchn. Jahrb. 1919/20, 3. Von den attischen Vorbildern weicht nicht nur die Technik etwas ab, sondern auch das Maaßverhältnis von Gefäßen und Ornamenten: es sind auch große Gefäße in dieser für kleine passenden Weise verziert.

Abb. 611 f. — Abb. 608 — Abb. 607 — Abb. 609 — Abb. 610

§ 780 Die schwarzfigurige Kabirionkeramik vermag sich an künstlerischer Bedeutung nicht mit der unteritalischen Phlyakenmalerei zu vergleichen, ist aber in Hellas die merkwürdigste Sondergattung der klassischen Zeit. Da die abschließende Veröffentlichung noch aussteht, beschränken wir uns hier auf die Hervorhebung des Wichtigsten. Nachdem bereits einzelne Fundstücke in den Handel gekommen waren, hat sich in der Nähe von Theben zwischen den nach Thespiae und Ogchestos führenden Wegen in etwa einem Drittel der Entfernung die Heimat dieser Keramik gefunden: es ist das Sakralgeschirr des Mysterienheiligtumes der Kabiren. Wie die Bilder vorwiegend unter dem Zeichen der volkstümlich derben Karikatur stehen, so erscheinen die Kabirmysterien uns darin wie eine bäuerlich-rohe Karikatur höherer Mysterienkulte; denn unmittelbar neben dem Kabiren und seinem Knaben, die edle Formen zeigen, stehen mythische, offenbar zum Kultus gehörige Gestalten in kräftiger Karikierung, die Mysten selbst erscheinen bei ihren heiligen Handlungen grob karikiert, phallische Gaukler erheitern das Gelage, und das bakchische Schwärmen des in edleren Formen dargestellten Thiasos zeigt sich bei den Menschen als ein Karnevalstreiben von derber Ausgelassenheit. Dazu kommt eine saftige Mythentravestie, bei welcher das phallische Moment zwar keine tiefere Bedeutung hat, aber als Ausdrucksmittel rüpelhafter Komik mitwirkt; der Geist der altkorinthischen Wänste spukt selbst in den mythischen Bildern noch. (Abb. 613 ff.)

Mit der Zerstörung Thebens durch Alexander im Jahre 335 war es auch mit dieser drolligen Kirmeßschilderei zu Ende. Wann sie begonnen hat, ist schwer zu sagen. Die Masse der Bilder gehört zwar gewiß dem 4. Jahrh. an und Stilformen, die in der perikleischen Zeit wurzeln, können lange nachgelebt haben. Da jedoch aus technischen Gründen von den rein ornamental verzierten Gefäßen vermutet wird, daß sie bald nach den Perserkriegen einsetzen, erscheint auch ein früherer Beginn der Bildermalerei nicht ausgeschlossen. Findet man nun an karikierten Gestalten nicht minder als an idealen die vollkommen freie Zeichnung des Auges in Verbindung mit ebenso freier und spielend leichter Faltenzeichnung, (Abb. 613, 616) bei anderen Karikaturen dagegen die archaische Augenform zugleich mit einer strengeren und bestimmteren Faltenzeichnung, so fragt man sich doch, ob dies nur verschiedene (Abb. 615) Stilisierungen der gleichen Zeit oder Anzeichen einer Entwicklung sind; stilistisch stände nichts im Wege, den Beginn etwa in die Mitte des 5. Jahrh. zu setzen; ein Zwang dazu besteht freilich auch nicht. Die Entscheidung dieser Frage muß der endgültigen Veröffentlichung überlassen bleiben; in unserem Zusammenhang ist sie nicht von großer Bedeutung, denn im Rahmen des mannigfaltigen Nachlebens älterer Techniken und Stilformen in

Böotien haben wir den schwarzfigurigen Stil dort bereits in mancherlei Spuren bis in die Spätzeit verfolgt und dabei auch schon Anknüpfungspunkte für den Kabirionstil gefunden; von einem Abreißen der archaischen Überlieferung kann hier so wenig wie bei den attischen panathenäischen Amphoren die Rede sein, und es trifft sich eigen, daß wir auch panathenäische Amphorisken von einer der Kabirionkeramik ähnlichen Technik besitzen. Die gleichen oder doch gleichartige Werkstätten scheinen überhaupt auch anderes als das typische Sakralgeschirr hergestellt zu haben.

§ 781 Abb. 618 Dieses besteht zum allergrößten Teil aus bauchigen Skyphoi mit metallischen Ringhenkeln; Kantharoi, Schalen, Teller, Kannen sind selten; dazu kommen Kreisel. Ein Kannenhals trägt die mit Firnis in einem besonderen Feld gemalte Weihinschrift an den Kabiren, andere Weihinschriften sind geritzt. Der Ton fällt durch das helle Ledergelb seiner Oberfläche auf, der Firnis ist äußerst ungleichmäßig, von sehr gutem schwarzem bis zu sehr schlechtem, fleckigem und stumpfem braunem. Weiß und Rot kommen ganz vereinzelt noch vor, spielen aber keinerlei Rolle mehr; die Zeichnung beruht auf ausgiebiger Ritzung und daneben bisweilen auch ein wenig Aussparung in der Firnissilhouette; reine Umrißzeichnung kommt nur nebensächlich vor, ebenso Weiß gelegentlich an Stelle einzelner Ritzlinien. Die Verzierung beschränkt sich gewöhnlich auf die größere Oberhälfte der Skyphoswand, die durch ein paar Streifen von der unteren getrennt wird; nur ausnahmsweise reichen Reihen einfacher Ornamente (verschiedene Formen des Spiralhakens) unter dem Bilde fast bis unten oder erscheint eine breite Firniszone, ja gelegentlich sogar ein Bild, während oben nur eine Weinranke gemalt ist. Eigentliche Bildfelder scheinen nur bei der ganz seltenen gewöhnlichen Skyphosform vorzukommen. Als Schmuck genügt oft ein Zweig zwischen den Henkeln, meist Efeu, doch auch Rebe, Olive oder Myrte. Bilder und Zweige schließen einander in der Regel aus, doch können sie auch mehr oder minder sinnvoll verbunden sein: die Ranke wird zur Andeutung einer Laube für Gelage und Tanz oder des Weinberges, wo der Traubenwächter einen Fuchs verjagt; auch ein Karren mit Amphoren paßt wenigstens gedanklich zur Rebe. Der Übergang in ein angedeutetes Landschaftsbild ist jedoch nur ausnahmsweise vollzogen; so schließt die Rebe an ein Röhricht an, aus welchem eine Riesenschlange gegen einen als komischer Schauspieler gestalteten Kadmos hochfährt. Der purzelt vor Schreck hintenüber und verliert die Tragstange mit den Gefäßen.

Von Komposition kann man bei den Bildern kaum reden; es sind einfache Parataxen. Die Zeichnung zeigt viele Übergänge vom attischen Stile der späteren perikleischen Zeit, Abb. 613 den z. B. der zum Trunke gelagerte Kabir und allenfalls noch sein freilich schon etwas großköpfiger Schenkknabe zeigt, über leicht individualisierende, dann karikierende Bildung Abb. 615 bis zu allergröbster Karikatur. In dieser ist nicht nur der Körper über die Zwergentypik der Pygmäen hinaus als unförmlicher Wanst mit riesigem Gesäße, bisweilen auch entsprechendem Phallos, und verkümmerten Beinchen gebildet, sondern auch der oft riesige Kopf bisweilen zu einem halbtierischen Typus mit großer Schnauze verzerrt; diese Entwicklung wurde durch die Vorliebe für negerhafte Schwuppnasigkeit in Verbindung mit vorgewölbter Stirn befördert. Daneben wirkt ein Satyr der idealen Richtung fast noch wie ein Philosoph. Die mehr oder minder groteske Komik dieser Formensprache kommt erst durch die Darstellungsweise der mannigfachen Szenen zu voller Wirkung. Für unser Empfinden wirken die Bilder aus dem Leben am stärksten, für das der bäuerlichen Teilnehmer an der sakralen Feuchtfröhlichkeit vermutlich die Mythenparodien; das clownhafte Hinschlagen jenes Kadmos ist so recht im Sinn der Volksposse. Wir fühlen die Kirmeßstimmung am unmittelbarsten in einer wild daherjagenden Prozession: eine Tänzerin, ein Abb. 614 zwerghafter Flötenspieler auf den Schultern eines aus Leibeskräften rennenden, noch kleineren phallischen Kerlchens, endlich ein Gespann, das wie eine Verspottung des Apobatenspieles aussieht. Zwei ithyphallische Esel, deren einer wild den bekränzten Kopf wirft, rasen mit einem zweirädrigen Karren daher. Darauf thront ein Zwergenpaar, sie mit einem Tympanon, und hinten bemüht sich ein nachgerannter Pygmäe aufzuspringen, wird aber im nächsten Augenblick auf der Nase liegen. Etwas recht Ähnliches habe ich einmal bei einer Panegyris auf der Landstraße zwischen Theben und Livadiá gesehen; auch die Bekränzung der Zugtiere ist noch heute üblich. Ein mehr gegensätzlicher Reiz liegt in der Darstellung solcher Tölpel beim Opfer und in Adorantenzügen vor den Gottheiten. Von den mythischen Bildern

schließt sich der Kampf der Pygmäen mit den Kranichen hier unmittelbar an. Zu den drolligen Kampfmotiven kommt noch die negerhafte Wirkung von vorn gesehener Köpfe mit helleuchtenden Augen; so auch bei einem Odysseus vor Kirke, der mit dem Schwert auf sie, die den Trank mischt, zutänzelt und uns dabei anblickt wie der Possenschauspieler das werte Publikum. Dabei steht der Webstuhl, denn Kirke ist eine gute Hausfrau; ebenso auf einem anderen Bilde, wo noch ein verwandelter Gefährte daneben hockt. Hier reicht Kirke dem zugreifenden Odysseus den riesigen Skyphos; beide sind nicht ganz so arg karikiert, am wenigsten der Kopf des Odysseus, und in Kirkes Haltung liegt etwas von bäuerlicher Biederkeit. So geht es weiter, über Kephalos, der den teumessischen Fuchs verfolgt — Jagdbilder sind häufig — bis zu dem phallischen Bellerophon, der den Pegasos mühsam hinter sich her auf die Chimaira zuzerrt — die Tiere sind nicht karikiert — und zu dem Odysseus, der mit dem Dreizack des Meergottes über ein Floß aus zwei Amphoren hinweg durch die Luft rennt was er kann. Vom Bildrande bläst eine Boreasmaske aus vollen Backen hinterdrein; das Meer ist durch eine Reihe Spiralhaken und zwei Fische angedeutet.

Abb. 615
Abb. 616

So ausgeprägt die gegenständliche und künstlerische Eigenart der Kabirionkeramik ist, ihre Grenzen sind doch nicht völlig scharf; um den Kern der Gattung ist in einem freilich nur dünnen Ringe Verwandtes, das man ihr nicht einfach zurechnen kann, gelagert. Am auffälligsten ist eine sehr elegant geformte Pyxis aus Theben. Der Deckel zeigt einen Tierfries, zwei hundeartige Löwen und einen Greifen, die Wandung zwei Niken und einen kleinen Eros mit Kränzen sowie einen Knaben in einem dahinjagenden Bocksgespann. Der Knabe hat die wohlbekannte Schwuppnase, die anderen ziemlich gerade, aber auch stark vorspringende Nasen, die an den weniger karikierten Odysseus erinnern; die Gewänder ähneln denen der Tänzerinnen mit dem Satyr aus dem Kabirion. Bei dem Bocksgespanne denkt man an die attischen Choenkännchen, und wirklich sind auch einzelne Kännchen dieser Art erhalten; auf einem kniet ein Knäblein vor dem Stuhl, auf dem sein Spielvogel sitzt. Ein anderes ganz kleines Kännchen zeigt in zierlichstem Miniaturstil einen größeren Knaben beim Leierspiele vor seiner aufmerksam zuhörenden Katze. Weniger reizvoll, aber bei aller Flüchtigkeit mit erheblichem Können gezeichnet ist das Bild einer größeren Kanne: ein nacktes Weib mit Haube und Schuhen, also wohl eine Hetäre, rennt mit einem Weinschlauch (?) auf dem Kopfe; vor ihr steht ein Krug auf einem Schemel. Der schon etwas angewelkte Körper ist gut beobachtet und nur der Kopf mit seinem schnauzenartigen Untergesicht etwas karikiert. Die Kanne ist in Athen gefunden, was Vertrauen in die gleiche Herkunftsangabe des Miniaturkännchens erweckt; diese böotische Keramik blieb also nicht ganz auf die Landesgrenzen beschränkt. Jene panathenäischen Amphorisken sind sogar bis nach Skythien gelangt; ihr Verhältnis zur Hauptgattung ist freilich lockerer und es bleibt an den Originalen zu prüfen, ob und inwieweit es sich hier um böotische Nachahmung attischer Vorbilder handelt. Ein anderes kleines Salbgefäß aus Böotien, eine Mandellekythos, zeigt eine Nereide auf dem Seedrachen und ein halbes Schiff mit den Dioskurensternen darüber. Sehr bezeichnend ist, daß die Nereide außer einem Kasten das Lieblingsgefäß der weinfrohen Böoter, den Kantharos, in der Hand hält. Dieser weitere Kreis berührt sich in manchem mit der hellenistischen schwarzfigurigen Keramik, deren Beziehungen zur Kabirionkeramik oft bemerkt worden sind. In diesen Zusammenhang gehört eine bauchige Büchse mit plastischen Zutaten, die aus Formen von viel älterem Stile stammen. Die Technik, die typische Efeuranke, ein paar heraldische Seedrachen und Greifen weisen dem Gefäße seinen Platz an.

§ 782
Abb. 617
Abb. 619
Abb. 302 f.

Literatur. Vgl. §§ 208ff., 996, 1000f. (1003). Grundlegend *Winnefeld* Ath. Mitt. XIII 1888, 414ff. Abb. 1ff. Tf. 9 (Abb. 613, 618)—12 (9f. photographisch *Höber* Monatsh. f. Kunstwiss. XI 1918 Tf. 14). Bequemste Zusammenstellung von Bildern (zum Teil mangelhaft) Ausonia II 160—164; vgl. *Perrot* X 295—303. Weitere Abbildungen: Journ. hell. stud. XIII 1893, 78, 81 Tf. 4 (Abb. 616; Odysseus); XXIII 1903, 137f. (Abb. 614; Wagen; Umrißzeichnung); *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 46 (*Gardner* Ashmolean Vases Tf. 26, 262; Abb. 615), Skyphos mit Bildfeldern (Odysseus); *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 39, 1132 (Wagen), 1136 (Bild unten), 1141 (verwandte Kanne mit nackter Frau); Vorläufer 12 Abb. 5 (vgl. Tf. 38, 1114, Ath. Mitt. XIV 1889, 151); Röm. Mitt. XXVI 1911, 124 Abb. 60 (126; Kadmos); Amer. Journ. Arch. XX 1916, 317 (Opfer u. a.); Wiss. Mitt. aus Bosnien XII 1912, 283 (tolle Schmiererei); Brit. Mus. Cat. II 75 (Peleus mit Achill bei Chiron, strenge Zeichnung); *Scheurleer* Catalogus Oudheden Tf. 38, 393; Anz. IX 1894, 175 (Trauben-

Abb. 613, 618
Abb. 616
Abb. 614
Abb. 615

wächter); verwandt VIII 1893, 87, 26 (Mandellekythos); XIII 1898, 133 (Schale mit Nike und einem Mädchen), ähnlich *Fröhner* a. O. Tf. 46 (Pyxis, Abb. 617); Kännchen, panathenäische Amphorisken (weitere § 349; Abb. 302f.): Anz. XIII 192, 10f., besser *Jacobsthal* Göttinger Vasen 15ff. Tf. 7, 25, 23; Aus d. Berliner Museum Schlußvignette (Abb. 619; Miniaturkännchen). Bauchige Pyxis Anz. XXVIII 1913, 447. — Angaben ohne Abb. z. B. Anz. XV 1900, 220, 30. — Einzelheiten. Technik: vereinzeltes Weiß bei der Innenzeichnung *Winnefeld* Tf. 9; beim Ornament auch in den Ritzlinien. Eingedrückte Ornamente wie in der Firniskeramik: *Wolters* Münchn. Jahrb. 1919/20, 3. Malerische Wirkung des fleckigen Firnisses: *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 189. Zu den Dämonen *Pick* Jahrb. XIII 1898, 151, 36.

Abb. 617 Abb. 619

3: Der späte rotfigurige Stil in Unteritalien

§ 783 Die unteritalische Keramik hat sich im Verlaufe des 4. Jahrh. immer weiter von der attischen entfernt, örtliche Gattungen von entschiedener provinzieller Eigenart entstanden und die in ihrer Weise bedeutendsten Erzeugnisse des apulischen rotfigurigen Stiles stehen in vollem Gegensatze zum attischen späten Stil. Dieser Gegensatz sowohl wie die allmähliche Entfernung des älteren Unteritalischen vom Attischen ist oben bereits gekennzeichnet worden; näher darauf einzugehen und die örtliche Entwicklung im einzelnen zu verfolgen, ist hier nicht der Ort; es kann nur in einer ausführlichen Behandlung der ganzen unteritalischen Keramik geschehen. Nur der Endpunkt der Entwicklung, der in äußerlichem Sinne zugleich ihren Höhepunkt darstellt, bedarf eines Blickes.

Abb. 795 Gr.Vm. II Abb. 40 bis 54 Tf. 10, 88—90 Der apulische Stil ist am stärksten ausgeprägt in den großen Grabvasen von Canusium, riesigen Volutenkrateren von untektonisch hochgestreckter Form, die mit Bildern und Ornamenten geschmacklos überladen sind. Der ärgste dekorative Verstoß ist noch nicht die perspektivische Zeichnung und Schattierung von reichen, halb naturalistischen Rankensystemen, ja selbst Zahnschnitten, sondern die häufige Anbringung großer weißer Naisken in leichter Schrägansicht von stark räumlicher Wirkung in der Mitte des Bildes. Demgegenüber ist die schematische Dreireihenkomposition der Gestalten, deren Anfänge wir schon um 400 auf dem attischen Pronomoskrater fanden, noch ein Vorzug, denn sie wahrt und gliedert wenigstens einigermaaßen die Gefäßwand. Diese Naisken, die teils Grabmäler, teils Paläste, Lagerbaracken und dergleichen bedeuten und in letzterem Falle vielleicht das Ekkyklema des Theaters darstellen, enthalten die stärkste Häufung von Weiß mit Lasierung und Schattierung von gelbem Firnis; sonst ist Weiß und etwas Rot gleichmäßig über das Bild verteilt, bis zu den malerischen Glanzlichtern in den Augen der Hauptgestalten; es gibt keine weißen oder gar bunten Gestalten und Gruppen und vollends kein Gold: diese dekorativen, nicht malerischen Elemente des attischen Stiles sind aus zeichnerischem Ehrgeiz verschmäht.

Abb. 575

Die apulischen Maler, deren einer, Lasimos oder vielleicht Dasimos, uns seinen Namen überliefert hat, besaßen nicht genug künstlerische Kultur, um sich wie die Attiker der großen Malerei gegenüber zu bescheiden; sie empfanden den technischen und dekorativen Konflikt nicht wie jene, sondern meinten offenbar, man könne die zeichnerischen Errungenschaften der neuen Malerei und selbst rein malerische Züge wie Glanzlichter und Schatten ganz wohl in die rotfigurige Technik übertragen, ohne deren alte Vorzüge zu opfern. So entstand gerade auf den bedeutendsten Bildern eine unangenehme Mischung von kurzem, malerischem Stricheln und langem, kalligraphisch manieriertem Linienzug, jenem Erbe des reichen Stiles, das die gewöhnliche weichlich flaue Massenware beherrscht. Die Übertragung dieser Formensprache auf den Gewandstil des 4. Jahrh. ist besonders unglücklich. Immerhin ist die Modellierung der Gesichter mit kleinen Strichen und Punkten ein wertvoller Nachhall dessen, was die große Malerei mit malerischen Mitteln vermochte, und die Vasen vermitteln uns infolge dieser Durchbildung auch etwas von dem Pathos des Gesichtsausdruckes. Die Wirkung auf uns ist freilich gerade da, wo sie am stärksten sein soll, bei augenverdrehenden Dämonen, nicht ganz so, wie die Maler dachten: das Pathos ist in der Hand von Banausen eine zweischneidige Waffe. Aber sie haben am Ende nicht für unsere kritische Empfindlichkeit, sondern für den Protzengeschmack ihrer provinziellen Käufer gemalt; und schließlich bereiten sie wenigstens in ihren Phlyakenbildern auch uns eine ungetrübte Freude.

Abb. 804f.

Die Possenbühne, die auch den Lukanier Asteas zu seinem weitaus besten Bilde, der drolligen Schändung des Aias durch Kassandra begeistert hat, war ein besserer Gegenstand

Abb. 803

für ihre Künstlerseele als die tragische und als das große Weltgeschehen ihrer Zeit: der Alexanderzug. Er spiegelt sich in ihren Bildern in verschiedener Form: in einer geschichtlichen Bildtypik wie im Alexandermosaik, in der wohl vom Theater abhängigen Heranziehung der alten Perserkriege — dem Kronrate des Dareios vor der verhängnisvollen Entscheidung mit der Antithese der von den griechischen Göttern beschützten bescheidenen Hellas und der von Apate verblendeten Asia — und in allerhand mythischen Anspielungen (Bellerophon, Amazonen). Dieser Hochblüte, die wir oben eine Sündenblüte nannten, folgt kein langer Verfall wie im attischen Stile des 4. Jahrh. Wohl hat es noch in der 1. Hälfte des 3. Jahrh. einiges kümmerliche Rotfigurige gegeben, aber die Blüte ist nicht verdorrt, sondern durch einen Anstoß von außen, einen eigentlichen Modenwechsel gebrochen worden. Die um 300 im großen einsetzende Reliefkeramik hat dem unteritalischen rotfigurigen Stil ein rasches Ende bereitet. Nur die schwarzbunte, vorwiegend ornamentale sog. Gnathiakeramik, die auch an den großen Bildvasen nebensächlich vorkommt, hat sich weit ins 3. Jahrh. hinein gehalten und ist auch in den griechischen Osten, von Alexandria bis Skythien, verbreitet worden.

Gr. Vm. II 150 f. Tf. 88

Literatur. Vgl. §§ 620 f., 623, 644 ff., 648. *Walters* I 466 ff. *Furtwängler* Gr. Vm. zu Tf. 10; 80, 2 ff.; vgl. 88—90; 110, 3 (*Hauser;* vgl. III 57 ff. zu Tf. 130); II Abb. 40—54 (zu 52 vgl. Mon. grecs I 1874 Tf. 2, wo sich die Gestalten dem Ornamente besser einfügen). *Buschor*[2] 216 ff. *Watzinger* Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Diss. Bonn 1899 (Grabbilder, Tragödienszenen). *Gabrici* Ausonia V Tf. 3 (Abb. 803, Asteas; ihm verwandt, aber ein gänzlicher Banause ist der Maler Python, vgl. *Hauser* III 57 ff.; beide waren vermutlich in Paestum tätig). *Pagenstecher* Unterital. Grabdenkmäler 6 ff. (Grabvasen canusinisch, Gnathiaware tarentinisch?). Vgl. *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 219. Schwächen des zeichnerischen Könnens: breitgedrückte Schrägansicht des Kopfes und sonstige perspektivische Fehler (Thron, attische Lehnstühle Gr. Vm. Tf. 88). Beischriften, die im attischen Stile nicht mehr vorkommen, gern auf Weiß; auf Firnis geritzt. Ekkyklema: *Frickenhaus* D. altgriechische Bühne 7 f. — Bedeutende Beispiele räumlich-malerischen Sehens: *Jacobsthal* Göttinger Vasen 67 f. (Abb. 802, kampanisch); Coll. Borelli Bey Nr. 219 (stark attisierend). — Auch die Etrusker und ihre südlichen Nachbarn, die Falisker, haben sich des rotfigurigen Stiles bedient, diese weniger barbarisch als jene. Hier kann auf diese rein italischen Erscheinungen nicht eingegangen werden.

Abb. 795

Abb. 802

B: Malerei und Zeichnung in der sonstigen Kleinkunst

§ 784

Neben der Bilderfülle der Keramik verschwindet das wenige, was uns auf anderen Werken der Kleinkunst erhalten ist; aber unter den gravierten Spiegeln und den Elfenbeinfurnieren skythischer Holzsärge sind einzelne Meisterstücke klassischer Zeichnung. Da fast alles der Jahrhundertwende und dem vollen 4. Jahrh. angehört, ist beim 5. Jahrh. nur kurz darauf verwiesen worden.

Wir beginnen mit dem im einzelnen wie im ganzen besser Erhaltenen, den Metallgravierungen. An der Spitze steht ein Silberbecher mit vergoldeten Frauengestalten, anscheinend in sakraler Tätigkeit mit Musik und Tanz, aus einem skythischen Königsgrabe der 2. Hälfte des 4. Jahrh. Er ist bisher nur unvollkommen veröffentlicht, doch läßt sich bereits sagen, daß die Stilstufe der Zeichnung dem Parthenonfries entspricht; die feinere Eigenart weicht jedoch ab. Es folgen die ältesten gravierten runden Erzspiegel. Die Rückseite einfacher Griffspiegel ist nur ausnahmsweise bildlich verziert; häufiger sind Bilder auf der Innenseite des Deckels von Klappspiegeln, aber auch davon sind nur etwa dreißig bekannt; für gewöhnlich begnügte man sich mit dem wirkungsvollen Hochrelief auf der Außenseite. Gestalten und Beiwerk sind oder waren meist versilbert, der Grund bisweilen vergoldet. Die freilich niemals auf wissenschaftlichen Grabungen beruhende Herkunftsangabe lautet oft Korinth, wo es nach Aelian vergoldete Spiegel gab. Ein Grund zum Zweifel daran, daß wenigstens ein Teil dieser Angaben richtig ist und daß die Spiegel auch korinthische Arbeit sind, besteht um so weniger, als eines der bedeutendsten Stücke den thronenden Korinthos zeigt, der von Leukas, der Tochterstadt Korinths, bekränzt wird. Natürlich können solche Spiegel auch anderwärts gemacht worden sein, aber die Spärlichkeit der gravierten Bilder spricht doch dafür, daß Korinth oder allenfalls das benachbarte kunstreiche Sikyon nicht nur der Ursprungsort der Gattung war, sondern im wesentlichen auch ihre Heimat blieb. Damit befinden wir uns im Gebiete der altberühmten korinthisch-argivischen Toreutik und der im

Abb. 620 f.

Abb. 622 ff.

Abb. 624

4. Jahrh. blühenden sikyonischen Malerschule. Der Einfluß der großen Malerei geht denn auch über die Zeichnung selbst hinaus: einzelne Spiegel enthalten eine für die Technik und den dekorativen Zweck auffällig weitgehende Geländeangabe.

Die Reihe der Klappspiegel setzt um die Jahrhundertwende ein und dürfte mindestens einen großen Teil des 4. Jahrh. ausfüllen; einzelne mögen noch etwas später sein. Strenger ist ein Griffspiegel, dessen Verzierungsweise an rotfigurige Tonschalen des reichen Stiles erinnert: das von zwei zum Kranze verbundenen Lorbeerzweigen umrahmte Rundbild füllt nicht die ganze Fläche. Es zeigt unter den Gestalten ein Segment, das nach alter Weise durch dekorative Tiere, zwei Kampfhähne, gefüllt ist — vielleicht ein Erbe der altpeloponnesischen Toreutik, die darin doch wohl mit der Keramik übereinstimmte. Dargestellt sind zwei einander gegenübersitzende Frauen bei der Handarbeit mit Wolle und Stickrahmen; zwischen und über ihnen schwebt ein kleiner Eros, der eine Binde ausgebreitet hält und mit seinen Flügeln das Bild abrundet. Ein anderer Griffspiegel füllt das ganze Rund mit dem zweigumrahmten Bild, einem auf Felsen sitzenden, von Tieren und etwas Gerät umgebenen Leierspieler, vielleicht Apollon in etwas spielend bürgerlicher Auffassung. Raumandeutung und allgemeine Stilstufe erinnern, wenn man so verschiedenes vergleichen darf, an ein rotfiguriges Gefäß reichen Stiles, die Pelopsamphora von Arezzo, wo sich auch die Tauben finden.

Abb. 620 · Abb. 621 · Abb. 583

§ 785 Hier schließen die stilältesten Klappspiegel an. Die Darstellung des Herakles, der eben im Begriff ist, dem Atlas die Last des Himmels abzunehmen, zeigt den bewegten Umriß und das in Kurven schwingende Gewand des reichen Stiles; bei dem struppigen Atlas mag man an entsprechende Köpfe des Zeuxis denken. Ein ganz köstliches Werk ist das Bild von Aphrodite oder Peitho und Pan beim Fünfsteinspiel. Das ungleiche Paar sitzt auf der Kline und scheint in leichten Streit geraten, in den der kleine Eros hineinredet, während der andere Vogel der Göttin, die Gans, sich nicht darum kümmert. Die halb weggewendete und doch zugreifende Göttin ist das späte Gegenstück zur frühklassischen Athena auf der olympischen Stymphalidenmetope. Wie die Göttin dort etwas vom naiven Bauernmädchen hat, so ist hier von der Götterwürde des hohen Stiles nichts mehr zu spüren; wir sind auf dem Wege zum Apollon Sauroktonos und zur Artemis von Gabii; die bewußte Vermenschlichung des 4. Jahrh. nimmt die naive des frühklassischen Stiles, die auch Myrons Athena noch verrät, wieder auf. Auch an die Kentaurenfamilie des Zeuxis wird man erinnert. Man mag bei dem halbnackten Mädchen an Korinths berühmte Hetären denken, an die jungen Hierodulen, die Pindar so wundervoll menschlich anredet, aber man deute keine Obszönität in die köstlich eindringliche Redegebärde des Pan hinein. Andere Spiegelbilder zeigen, daß diese Toreuten wie die attischen Meistermaler auch „von Herzen unanständig" sein konnten; darum war auch ihre Phantasie gesund und nicht so vergiftet wie die unserer Interpreten, die nicht aus-, sondern unterlegen. Die Zeichnung enthält etwas Schattierung durch Strichlagen und zeigt auch im Gewand schon eine beginnende Neigung zur Verwendung kurzer Striche wie in den attischen rotfigurigen Bildern des neuen Stiles der Spätzeit.

Abb. 622

Die volle Entwicklung des jüngeren Stiles zeigen andere Bilder, so vor allem ein köstlicher Tanz zweier verhüllter Mädchen in durchscheinenden Gewändern. Hier ist volle Natur, das leichte Fließen und Wogen des Stoffes ist frei von aller Kalligraphie und nur vom Rhythmos des Tanzes erfüllt. Es ist erstaunlich, wie weitgehend die leichte Führung des Grabstichels uns in dieser von Haus aus so unmalerischen Technik doch die Wirkung entsprechender Gemälde fühlen läßt; pompeianische Bilder geben einen Maaßstab dafür. Aufs engste mit den spätattischen Vasen berührt sich auch der Spiegel mit Korinthos und Leukas; dort füllen von unten aufsprießende stilisierte Blütenranken im Vereine mit den auf den Spiegeln seltenen Inschriften die Fläche — neben der stark räumlichen Ansicht des Thronenden nicht sehr glücklich; man wird an die Halsbilder apulischer Prachtamphoren mit ihrer Verquickung von Bild und Ornament erinnert. Da ist schon eine rein bildmäßige Grundfüllung durch hochragendes Felsgelände wie bei einem Eros mit Kampfhahn besser. Fels liebten die Toreuten überhaupt; paßt schon jener „Apollon" mit seiner Alabastrothek nicht recht in die Landschaft, so fragt man sich vollends, warum zwei Frauen bei der Toilette nicht lieber auf Stühlen sitzen. Der Grund ist wohl, daß sich das Segment so leichter füllte und daß die spielenden Geländelinien dem Meister lieber waren als Möbel, deren feste Formen die Wirkung der Gestalten eher stören konnten; eine sachliche Erklärung hat man schwerlich zu suchen.

Abb. 623 · Abb. 641 · Abb. 624 · Gr. Vm. II 156 Abb. 52 · Abb. 621 · Gr. Vm. II 43 Abb. 18

Bei einer Badenden in einer Grotte umrahmt der Fels die Gestalt in dekorativem Bogen. Abb. 625
Nicht alle Bilder stehen auf gleicher Höhe; nicht nur, daß auch ein rein dekorativer Greif als Schmuck genügte, sondern die Zeichnung ist bisweilen auch unbedeutend und unfein wie auf mittelmäßigen spätattischen Vasenbildern.

Ein viel weniger vollständiges Bild gewähren die Holzsarkophage aus dem Skythenlande. § 786
Nicht näher urteilen läßt sich mangels ausreichender Abbildungen über die Malerei auf Holz: bunte Gestalten auf weißem Grunde, den frei malerischen weißen Lekythen grundsätzlich ähnlich. Daneben findet sich am gleichen Sarge malerische Nachahmung weißer Reliefgestalten von Tieren auf rotem Grunde mit dekorativ einfacher Schattierung. Viel höher stehen jedenfalls die einst farbig angelegten, fein gravierten Elfenbeinfurniere Abb. 626 f.
eines anderen Sarges aus dem gleichen Grabe, leider nur Trümmer eines Ganzen von höchster Feinheit der Zeichnung, die hier durch keine technische Beschränkung gehemmt wird. In den Gestalten eines Parisurteils und eines Leukippidenraubes lebt noch ein letzter Rest von parthenonischer Größe, wenn sich auch sonst die Zeit des voll entwickelten reichen Stiles deutlich verrät. Aber es ist nichts von meidiasischer Kleinlichkeit und Süßlichkeit darin, sondern mehr von der Art der Neapler — nicht der melischen! — Gr. Vm. II Abb. 72 ff. (Abb. 585)
Gigantomachie. Das heißt, daß wir hier mehr vom Geiste der großen Kunst als von handwerklicher Manier spüren, daß die freie Technik uns hier die malerischen Gegenstücke zu Statuen wie die Aphrodite Doria mit dem windbewegten Gewand und die von Epidauros mit dem schleierfeinen Chiton spüren läßt. Handwerk ist freilich auch dies und daher haftet der Zeichnung trotz oder grade wegen des außerordentlichen Könnens etwas leicht Akademisches an, zumal in den Gesichtern. Aber das meiste ist doch empfunden und Aphrodite steht auch die leichte Geziertheit ihres wiegenden Schreitens nicht übel an.

Den besten spätattischen Vasen gegenüber ist die ältere Stilstufe der Elfenbeinzeichnungen deutlich: sie wurzeln noch in der Formensprache des 5. Jahrh., wenn sich auch Abb. 596 f.
Vorboten einer neuen Entwicklung zeigen. Es sind bezeichnende Werke jenes langen Überganges, der aus der Manier des ausgehenden 5. Jahrh. zu der durch neue Naturbeobachtung befruchteten Stilbildung des 4. führte. Einen Schritt weiter auf diesem Weg ist jener Spiegel mit den beiden Frauen; das übertriebene Wehen der Gewandenden ist Gr. Vm. II 43 Abb. 18
dort schon gemildert, der Linienzug neigt schon mehr zu Unterbrechungen. Der entwicklungsgeschichtliche Gesamteindruck des Spiegels ist trotz der verschiedenen Ausdrucksweise ähnlich wie bei denjenigen feinen spätattischen Vasenbildern, die im neuen Stile noch an älteren Zeichengewohnheiten festhalten (Deckelschale und Helenahydria von Kertsch). Gr. Vm. Tf. 68; 79, 1
Dabei berührt sich der Spiegel in manchem noch sehr eng mit dem Elfenbein (feiner Chiton, Spielbein der Athena, Hand der Aphrodite). Wie groß trotz solcher Übergänge der Abstand der Elfenbeinbilder vom spätattischen Stile noch ist, zeigt am auffälligsten die Gestalt der Hera: der Unterschied ist nicht geringer als zwischen Gewandstatuen der phidiasischen Schule und solchen der praxitelischen Plastik. Dagegen zeigen geringe Reste anderer Särge, die leider unvollständig und unzureichend veröffentlicht sind, die Stilstufe der reifen spätattischen Vasen und die Fundumstände beweisen ihre Gleichzeitigkeit; es sind ausgeschnittene Elfenbeingestalten, die in das Holz des Sarges eingelegt waren.

Attische Vasen, korinthische Spiegel, pontische Elfenbeinzeichnungen berühren sich so § 787
eng, daß man sie ganz wohl der gleichen Schule zuweisen könnte. Nun sind aber die Spiegel anscheinend bezeichnende Vertreter der korinthisch-sikyonischen Zeichenkunst und für die Särge führen manche Anzeichen nach Jonien, im besonderen Milet. Dies beweist freilich zunächst höchstens für die Tischlerarbeit etwas; denn vom Aryballos des Xenophantos an, der etwa der gleichen Zeit angehört, sehen wir die attische Kunst in Skythien heimisch. So sind die Elfenbeinbilder wenig geeignet, die große Frage der späterklassischen jonischen Kunst aufzurollen oder gar zu entscheiden; vollends verbietet ihr im 5. Jahrh. wurzelnder Stil, aus ihnen jonische Vorbilder für die spätattische Vasenmalerei und damit doch wohl auch für Praxiteles zu erschließen. Sind sie nicht attische, sondern jonische Arbeit, so stellen sie sich zu den so stark attisierenden, im ganzen etwas älteren lykischen Skulpturen. Wie dem auch sei, in jedem Falle bleibt die Zugehörigkeit der Spiegel zur gleichen Gruppe merkwürdig. Man wird daraus denselben Schluß zu ziehen haben wie aus der vielfachen

Berührung zwischen attischer und argivisch-sikyonischer Plastik, deren alte Beziehungen sich im späteren 5. Jahrh. so sehr verstärkten, daß von der Spätzeit Polyklets bis zur Jugend des Praxiteles ein zu vollkommenerer Mischung führender Austausch stattfand. Denkt man noch an Timotheos und die dem jüngeren Polyklet zugeschriebene Aphrodite von Epidauros, so erhebt sich auch die jonische Frage wieder. Wir sehen daraus, wie weit die Gemeinsamkeit der Formensprache vom späteren 5. bis um die Mitte des 4. Jahrh. gediehen war; nur selten ist es uns vergönnt, die feinere Eigenart einer besonderen Schule auch in einem so wenig typischen Werke wie der Aphrodite von Epidauros zu erkennen. Aber was *Hauser* dort an der bedeutenden Schöpfung eines führenden Meisters der großen Kunst geleistet hat, wird uns an den bescheidenen Werken verschiedener Techniken der Kleinkunst schwerlich gelingen; dort sehen wir keinen Praxiteles, keinen Lysipp der alten Eigenart ihrer Schulen im Geist und in den Formen einer neuen Zeit persönlichen Ausdruck verleihen.

Hier ist endlich auch der italischen Erzgravierungen, vornehmlich auf Spiegeln und Cisten, zu gedenken. Die latinischen stehen den griechischen näher als die etruskischen und berühren sich stark mit der unteritalischen Keramik. Das Hauptstück, die Ficoronische Ciste, ist trotz italischer Elemente, die nicht nur in Äußerlichkeiten bestehen, ein wichtiges Zeugnis für die griechische große Malerei. Sie gehört wohl noch dem 4. Jahrh. an und ist wegen ihrer Beziehungen zur frühen unteritalischen Keramik sogar in dessen Anfang verwiesen worden; doch setzt die hochentwickelte Zeichnung die Errungenschaften des reifen Stiles des 4. Jahrh. voraus und die Ornamentik findet auch erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Anknüpfung. Was an dem Cistenbild älter wirkt, ist provinzielles Nachleben — wenn man will Klassizismus. (Abb. 628)

Literatur. Becher *Polovtsoff* Rev. arch. XXIII 1914, 182 Tf. 9 (Anz. XXIX 1914, 272, 93). Spiegel. Griffspiegel *Lang* Onos oder Epinetron 48f. mit richtiger Deutung von *Zahn* (Anz. XIX 1904, 23, 4; *Furtwängler* Gr. Vm. II 42, 2); *Fröhner* Coll. Tyskiewicz Tf. 4 („Apollon"). — Klappspiegel: *Dumont-Chaplain* Céram. de la Grèce propre II 198 ff. mit Abb. 14 ff., 243 ff. (*Pottier*), die Liste ergänzt durch *de Ridder* Dict. antiqu. 4 B 1427 (Abb. 6535 Korinthos-Leukas, größer *Dumont* Tf. 31; Mon. grecs 1873 Tf. 3); die Pariser Spiegel *de Ridder* Bronces ant. du Louvre II Tf. 75, 81—83; vgl. *Furtwängler* a. O. mit Abb. 18 (zwei Frauen auf Fels). Atlas *Richter* Metropol. Museum, Greek, etr. and rom. bronzes, Neuyork 1915, 261. Aphrodite und Pan Bull. hell. XXIII 1899 Tf. 2 (*Bulle* D. schöne Mensch[2] 605, 642); *Six* Jahrb. XX 1905, 165 ff. mit Teilbildern eines obszönen Spiegels. Tänzerinnen *Herrmann* Denkmäler d. Malerei d. Alt. 130. Eros mit Hahn Rev. arch. XVII 1868 Tf. 13. Greif Anz. a. O. 23 f. 5. Geringwertiges Bull. hell. VIII 1884 Tf. 16; IX 1885 Tf. 9; 'Εφ. 1884 Tf. 6, 2. Der Spiegel Arch. Zeit. XX 1862 Tf. 166, 2 (*Gerhard* Etrusk. Spiegel Tf. 243 A 2) ist nach der schlechten Abb. so wenig zu beurteilen wie die Signatur des Apollas, die trotz *de Witte* Arch. Zeit. XXV 1867 Anz. 96 und *Dumont* 200 so wenig wie die Zeichnung als sicher echt gelten kann. Von einem Spiegel stammt wohl auch die Bildplatte des anscheinend vom Kunsthändler unsinnig zusammengeflickten Gerätes Arch. Zeit. XXXIII 1875, 162 Tf. 14, 3. — Abb. 625 in Berlin. (Abb. 620, Abb. 621, Abb. 624, Abb. 622, Abb. 623, Abb. 625)

Holzsärge. Vgl. §§ 45, 47. Malerei auf Holz Antiqu. Bosphore cimmérien Tf. 83 f., vgl. *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 44 Nr. 24; *Minns* Scythians and Greeks, Cambridge 1913, 305. — Elfenbeinfurniere *Minns* a. O. 204ff., vgl. 330 f.; *Bulle* D. schöne Mensch[2] 639 Tf. 311; mangelhaft Bosphore cimm. Tf. 79 f., dazu *Watzinger* a. O. 56 f. Nr. 41, der noch irrig von Buchsbaum spricht; berichtigt 96, vgl. Jahresh. XVI 1913, 175, 68, wo jonischer Ursprung des spätattischen Stils angedeutet wird; vgl. Holzsarkophage 91. Zum Chiton der Aphrodite vgl. außer dem genannten Spiegel den zwischen reichem und spätem Stile stehenden rotfigurigen Krater W. V. E 11. Weiteres Compte rendu Petersb. 1868 Tf. 1, 13 (*Minns* 424 f. Abb. 314). Jüngere Elfenbeineinlagen *Watzinger* 56 Nr. 40; Compte rendu 1866 Tf. 1; 2, 1—26. Vielleicht schon hellenistisch ist das Bruchstück Anz. XXIX 1914, 209 mit dem pathetischen Kopf; die Abb. erinnert an den pergamenischen Altarfries. Weiteres z. B. *Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen, Berlin 1910, 28 (25). Aphrodite Doria *Brunn-Arndt* Denkmäler Tf. 538; Aphrodite von Epidauros Tf. 14 (*Springer-Wolters* Handb.[10] 317), dazu *Hauser* Röm. Mitt. XVII 1902, 232 ff. Spätattische Vasen §§ 771 ff. (Gr. Vm. Tf. 68—70 [Abb. 596 f.], 79, 87). Frage der jonischen Kunst §§ 554 ff., 657 ff. (Abb. 626 f.)

Italische Erzgravierungen: § 47. *Gerhard-Klügmann-Körte* Etrusk. Spiegel. *Matthies* D. pränestinischen Spiegel, Straßburg 1912 (Cisten 143 f.). Ficoronische Cista §§ 870 f. (W. V. 1889 Tf. 12, 1). (Abb. 628)

III: Die große Malerei des 4. Jahrhunderts

A: Überblick

In der Einleitung zum 4. Jahrh. ist bereits angedeutet worden, daß die Epochenwende der großen Malerei nicht mit der der Plastik und der Vasenmalerei zusammenfällt; denn die Formensprache, die den verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst gemeinsam ist, bedeutet bei ihr im Rahmen des Ganzen weniger als das, was ihr allein eigentümlich ist, die malerischen Mittel, und das, worin sie leichter beweglich ist, der geistige Ausdruck. Für dies beides liegt die Wende ein Menschenalter vor der Jahrhundertwende: die Skiagraphie des Apollodoros und der Geist der Sophistik beherrschen den reichen Stil in der großen Malerei. Damit war für die klassische Entwicklung der Malerei im 4. Jahrh. nicht nur die Bahn gebrochen, sondern auch schon der Grund gelegt. Die Malerei war soweit Herrin ihrer eigentlichsten Ausdrucksmittel geworden, daß Parrhasios glauben konnte, bereits ihre Grenzen erreicht zu haben, und zwar schwerlich nur im formalen Sinne; denn seine Kunst war psychologisch durchgebildet und ging daher auch im Pathos gewiß über den elementaren Ausdruck des hohen Stiles hinaus. Die Äußerung des Parrhasios ist nicht nur für sein Selbstgefühl bezeichnend; sie ist der natürliche Ausdruck für das Empfinden aller Eroberer weiten Neulandes. Denn sie stehen ja wirklich an neuen Grenzen und die Aufgabe ihrer Nachfolger ist auf lange hinaus nicht die, darüber hinauszuschreiten, sondern das eroberte Gebiet anzubauen. In diesem bescheideneren Sinne liegt wirklich eine Epochengrenze zu Beginn des 4. Jahrh., und ähnlich war es hundert Jahre später: die klassische Blüte der Malerei in den Zeiten Philipps, Alexanders und der Diadochen hatte den Rahmen ausgefüllt, den die Meister des späteren 5. Jahrh. gespannt hatten, und die hellenistischen Maler standen vor neuen Aufgaben, die freilich innerhalb der allgemeinen Entwicklung der griechischen Kultur und Kunst nicht mehr von ähnlichem Umfange waren. § 788

Die Malerei hat im 4. Jahrh. vor den Schwesterkünsten insofern etwas voraus, als ihr Entwicklungsgang im engeren Sinne der eigentlich malerischen Ausdrucksmittel erst eingesetzt hatte, als jene bereits auf ihrer klassischen Höhe standen; sie erlebte ihre Vollendung daher erst hundert Jahre später und der Glanz dieser Blütezeit läßt die Maler des 4. Jahrh. schöpferischer erscheinen als die Bildhauer und Architekten. Darüber dürfen wir jedoch nicht vergessen, daß die entscheidenden Taten auch in der Malerei dem 5. Jahrh. angehören; Apollodoros und Zeuxis, Parrhasios und Timanthes haben ihr Schicksal bestimmt. Wie sich ihre Entwicklung im einzelnen vollzog, wissen wir freilich gerade in der Übergangszeit zu Beginn des 4. Jahrh. am wenigsten, und das ist nur natürlich, wenn wir einen vergleichenden Blick auf Plastik und Vasenmalerei werfen. Denn so verschieden die Verhältnisse dort liegen, mußte der allgemeine Umschwung der Formensprache, das Ausleben des Älteren, die Neubildung auf Grund frischer Naturbeobachtung doch auch die Malerei stark und lange beschäftigen. Zwischen dem rosengenährten Theseus des Parrhasios und dem mit Rindfleisch genährten des Euphranor liegt der Übergang vom mehr oder minder manieristischen reichen Stile des späteren 5. Jahrh. zum entwickelten Stil des 4. Jahrh., den Quintilian durch das Lob des richtigen Maaßes in der vollendeten Naturwahrheit bei Praxiteles und Lysipp freilich nicht erschöpfend, aber in dieser einen Hinsicht doch treffend kennzeichnet.

Die Tätigkeit der berühmten Maler des späteren 5. Jahrh. reicht noch etwas ins 4. Jahrh. hinein; wie weit, läßt sich nicht sicher bestimmen. Schüler von ihnen kennen wir nicht; die stattlichen Schulfolgen des 4. Jahrh. knüpfen vielmehr an zwei Namen von geringerem Klang an: Eupompos und Euxeinidas. Dies scheint freilich ein ungleiches Paar gewesen zu sein. Von Euxeinidas wissen wir nichts als was Plinius sagt: daß er der Lehrer des berühmten Meisters Aristeides gewesen sei. Da dieser wahrscheinlich aus Theben stammte, wurde oben das gleiche für den Lehrer, dessen Namensform dazu paßt, vermutet. Er wäre dann ein Einheimischer gewesen, dessen Ansehen schwerlich über seine künstlerisch nicht eben hervorragende Heimatstadt hinausreichte; als Schulgründer im wahren Sinne des Wortes hätte nicht er, sondern Aristeides zu gelten. Andere halten dagegen beide Meister für Sikyonier, weil sie den Maler Aristeides mit dem gleichnamigen Bildhauer, einem Schüler des § 789

Polyklet, gleichsetzen. Euxeinidas könnte dann ein Meister von höherem Range gewesen sein, wenn er auch hinter dem Begründer der sikyonischen Schule des 4. Jahrh. zurückgestanden hätte.

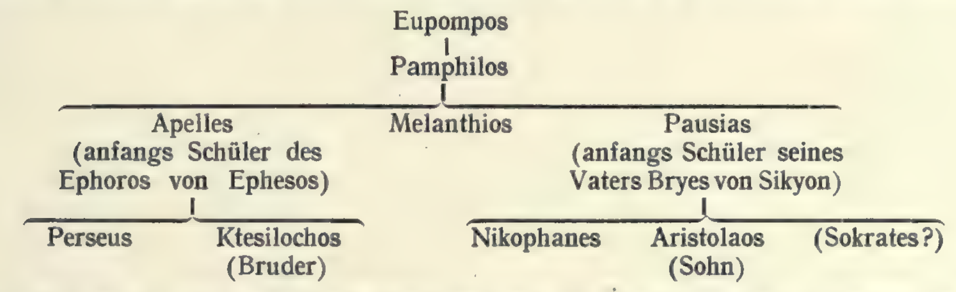
Dieser erste Schritt im 4. Jahrh. hat uns sofort auf den äußerst unsicheren Boden der Künstlergeschichte geführt. Im allgemeinen Überblick war davon schon in großen Zügen die Rede und bei Eupompos haben wir den Ausgangspunkt bereits näher betrachtet: die sikyonische Malerakademie des 4. Jahrh. wird durch ihn allem Anschein nach an die feste Lehre der polykletischen Plastik angeknüpft. Als Chrestographie bezeichneten die Späteren diese Malerei, in welcher sie die reine Schönheit und das wahre Können fanden: Techne im höchsten Sinne des Wortes, ratio, Methode. Jener Rationalismus, der schon in der ersten großen Schöpfung der griechischen Kunst, dem geometrischen Stil, hervortritt, der sich im dorischen Tempel und in der polykletischen Plastik offenbart, der auch die platonische Ideenlehre beherrscht, hat in der sikyonischen Chrestographie seine malerische Verkörperung gefunden. Es ist höchst bezeichnend, daß wir von zweien der drei aufeinander folgenden Schulhäupter Eupompos, Pamphilos, Melanthios nur ein einziges individuelles Werk kennen, den Sieger des Eupompos, wahrscheinlich eine Mustergestalt wie der Doryphoros. Von Melanthios wird nur ein Bild genannt, an dem sein ganzer Kreis, darunter Apelles, mitgemalt habe, der Tyrann Aristratos neben seinem siegreichen Rennwagen. Nur von Pamphilos werden drei Gemälde kurz erwähnt. Bei dem gleichzeitigen und späteren Ruhm der Schule kann dies kein Zufall sein: ihre Bedeutung lag offenbar wie einst bei Apollodoros mehr im Grundsätzlichen als in den einzelnen Werken. Von Pausias, dem Zeitgenossen des Melanthios, und seinen Schülern hören wir etwas mehr, denn er fiel in zweifacher Hinsicht auf: durch besondere Vorwürfe und vollends durch die glänzende Ausbildung der enkaustischen Technik.

§ 790 Die höchste Bestätigung dafür, daß die sikyonische Schule wirklich Einzigartiges bot, ist der Beitritt des genialen Joniers Apelles, der sich doch bei aller edlen Bescheidenheit seines eigensten Vorzuges, der Charis, voll bewußt blieb. Damit ist gesagt, was den sikyonischen Akademikern fehlte, und das Bild der Schule tritt nur noch schärfer hervor; es scheint unmöglich, die Schulfolge des Aristeides damit zu einer Einheit zu verbinden, selbst wenn jene Meister Sikyonier gewesen oder geworden wären. Wir hätten dann eben zwei innerlich grundverschiedene sikyonische Malerschulen; diese zweite aber gehört höchst wahrscheinlich nicht nur ihrem Geiste nach, sondern auch tatsächlich nach Athen: wir erkennen den alten Gegensatz formalistischer und durchgeistigter Kunst, der im 5. Jahrh. in Polyklet auf der einen, Polygnot und Phidias auf der anderen Seite gipfelt. In Sikyon wäre diese zweite Schule geschichtlich nur als Fortsetzung der Richtung des Timanthes verständlich, sofern dieser wirklich dort tätig war; daß davon nichts verlautet, ist um so verdächtiger, als Plinius nicht nur den Euxeinidas, sondern auch den Gründer der sikyonischen Akademie Eupompos unmittelbar an ihn anschließt. Dies legt doch den Schluß nahe, daß eben keine bedeutende Schulfolge jener geistig so ganz andersartigen Richtung neben der Chrestographie stand. Zu befremden braucht das nicht; Timanthes soll ja von der jonischen Insel Kythnos stammen, kann also in Sikyon eine ähnliche Gastrolle gespielt haben wie später Apelles; und was von seinem Heros berichtet wird, klingt ganz so, als ob auch er sich dem Einfluß des polykletischen Geistes nicht habe entziehen können. Allein die Grundlagen solcher Überlegungen sind nicht so sicher, daß man sich fest darauf verlassen könnte; ist doch sogar ernstlich gefragt worden, ob der Ruhm des Eupompos als Schulgründer nicht eine Erfindung des Duris von Samos sei!

Die Frage wird nur verwickelter, wenn man den Hintergrund, von dem sie sich abhebt, betrachtet: den starken Austausch zwischen der peloponnesischen und der attischen Plastik vom späteren 5. Jahrh. an. Im allgemeinen Überblick über die klassische Malerei und bei der Kleinkunst, wo die stilistische Gleichartigkeit der spätattischen Vasenbilder, der für korinthisch geltenden Spiegel und der pontischen Elfenbeinzeichnungen auffällt, war davon schon die Rede. Dazu kommt die alte Freizügigkeit der griechischen Künstler. Nikomachos und vollends seine Vorfahren, Nachkommen und sonstigen Genossen in der Schulfolge des Euxeinidas werden wirklich dadurch noch nicht zu Sikyoniern, daß der Tyrann Aristratos ihm einen Auftrag erteilte, zu dessen Ausführung er eigens herbeireisen mußte. Eine glatte und vollständige Lösung ist auf Grund der vorliegenden Zeugnisse nicht möglich. Der schönste Stammbaum einer Künstlerfamilie und Schulfolge erweist ja auch noch keineswegs eine

durchgehende Einheitlichkeit des Stiles, ganz abgesehen von rein persönlicher Eigenart, wie sie selbst in der strengen sikyonischen Schule noch für unsere geringe Kenntnis bei Pausias stark hervortritt. Daher ist die attische Schule oder, vorsichtig gesprochen, die attische Malerei des 4. Jahrh. für uns kein ähnlich fest begründeter und umrissener Begriff wie die sikyonische Chrestographie; in ihrem Rahmen ist eine viel größere Mannigfaltigkeit denkbar und der Zufall der Überlieferung hat uns bedeutende Namen wie den des Asklepiodoros auch außerhalb der von Aristeides bis zu Philoxenos und Omphalion reichenden Schulfolge bewahrt. Andererseits ist nicht gesagt, ja kaum wahrscheinlich, daß unsere mit Eupompos und Euxeinidas beginnenden Stammbäume vollständig sind; manche Namen fehlen an den Hauptstellen bei Plinius und sind uns nur aus beiläufigen Erwähnungen bekannt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch einzelne für uns alleinstehende Namen dazu gehören; die Herkunft solcher Meister und auch ihrer Lehrer beweist für ihre Schulstellung wenig oder nichts (so Athenion von Maroneia, Schüler des Korinthers Glaukion). Die Technik endlich ergibt keine wirkliche Einteilung, denn die neue Entwicklung der Enkaustik war nicht an Schulschranken gebunden; vermutlich haben auch viele Maler mehr als eine Technik geübt.

Die Unsicherheit unserer Kenntnis ist im einzelnen noch größer als im ganzen. Im wesentlichen zweifelsfrei, wenn auch schwerlich vollständig ist nur der sikyonische Stammbaum:



Hier fällt es auf, daß von einem Schulhaupt von der Bedeutung des Melanthios kein Schüler genannt wird, obwohl bei dem Bilde des Tyrannen Aristratos von „allen um ihn", darunter Apelles, die Rede ist; ein solcher Kreis ist doch ohne Schüler nicht denkbar. Ganz zufällig ist dieses Schweigen schwerlich; es wird kein Meister von wirklicher Bedeutung unter den Schülern gewesen sein — was in Akademien ja noch heute vorkommt.

§ 791

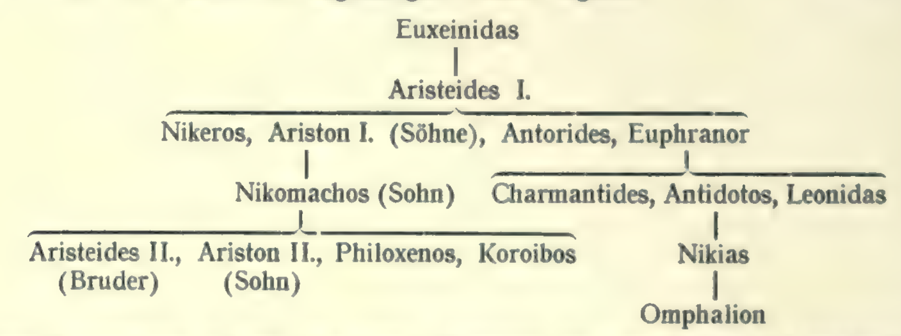
Ein ähnlicher Stammbaum der Schulfolge von Euxeinidas und Aristeides läßt sich nur als Ergebnis einer langwierigen Erörterung aufstellen und bleibt in wesentlichen Punkten hypothetisch, weil die Tücke der handschriftlichen Überlieferung ihr Spiel mit uns treibt. Es ist nämlich nicht nur der Name des Vaters und Lehrers von Nikomachos so schwer verdorben, daß nur der Anfang Arist- gesichert ist, sondern die Pliniushandschriften vertauschen auch das Verwandtschaftsverhältnis seiner Schüler Aristeides und Ariston, die als sein Bruder und sein Sohn bezeichnet werden. Der Vater kann einen dieser beiden Namen, aber auch einen dritten von ähnlicher Bildung getragen haben. Dazu kommt eine heillose Verwirrung bei Plinius, der nicht bemerkt hat, daß es zweifellos mehr als einen Meister Aristeides in dieser Familie gegeben hat, und daher wahllos von Aristeides bald mit bald ohne den Zusatz Thebanus spricht; daß er dabei jeweils seiner Quelle folgt, ist schwerlich anzunehmen. Die festen Punkte in diesem Durcheinander sind die Ansätze des Euxeinidas um die Jahrhundertwende, des Euphranor, der Schüler des älteren Aristeides war, gegen 360 (Ol. 104) und des jüngeren Aristeides, des Nikomachos und des Nikias um 330 (Ol. 112). Diese Ansätze, die für das Lebensalter der einzelnen Maler immerhin noch einen erheblichen Spielraum lassen, zu verdächtigen, haben wir keinen Grund, da sie in jeder Hinsicht innerlich wahrscheinlich sind und einander vortrefflich ergänzen.

Vor allem darf der wichtigste, der des Euphranor, nicht mit der Bemerkung abgetan werden, er beruhe offenbar auf der Schlacht von Mantineia, die der Meister in der Stoa Eleutherios in Athen gemalt hatte, und sei daher unverbindlich; denn diese Schlacht könne ebenso wie die von Marathon noch lange nachher verherrlicht worden sein. Dies ist auch abgesehen von den aus der Bildhauerei des Euphranor abzuleitenden Einwänden aus sich selbst zu widerlegen. Es handelt sich nicht einmal um die berühmte Schlacht von Mantineia, sondern um ein vorher stattgehabtes Reitertreffen, in dem sich ein Sohn des Xenophon auszeichnete. Dies dem attischen Stolz schmeichelnde Ereignis konnte

zwar zu seiner Zeit, als man sich um die thebanische Hegemonie aufregte, Anlaß zu einem solchen Monumentalbilde werden, war aber an sich viel zu unbedeutend, um nach den gewaltigen Ereignissen der Alexanderzeit und nach dem Verluste der athenischen Freiheit derartig hervorgehoben zu werden. Diese Hypothese dient denn auch nicht zur Erklärung irgendwelcher Tatsachen, sondern nur zur Stütze quellenkritischer Vermutungen; sie ist also methodisch unzulässig.

Somit ist der ältere Aristeides als ein Meister der ersten Hälfte des 4. Jahrh. durch Lehrer und Schüler doppelt gesichert. Wenn unter den Werken des einzigen plinianischen Aristeides eine große Perserschlacht erscheint, so paßt das vortrefflich zu dem Ansatz der Blüte des jüngeren Aristeides in die Alexanderzeit und damit verträgt sich das auf das Ende des 4. Jahrh. weisende Bildnis der Geliebten des Epikur, Leontion, sehr wohl; es ist nicht nötig, einen dritten Aristeides anzunehmen. Der jüngere ist höchstwahrscheinlich als Enkel des älteren zu betrachten; seine Tätigkeit würde sich im wesentlichen mit der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. decken. Durch Euphranor sind nun drei weitere Schüler des Aristeides als solche des älteren Meisters festgelegt; denn Plinius hat sie offenbar in Paaren zusammenhängend seiner Quelle entnommen, Euphranor und Antorides nur als Schüler, Nikeros und Ariston zugleich als Söhne. Dieser Ariston kann nun nicht gut der Bruder des Nikomachos gewesen sein, wie man aus der Bamberger Pliniushandschrift entnehmen könnte, und Nikomachos nicht wohl der Sohn des Aristeides; denn dann hätte Plinius doch schwerlich versäumt, ein paar Zeilen weiter die Söhne und Schüler dieses Meisters vollständig zusammenzustellen; auch bei Plinius hat die Nachlässigkeit doch ihre Grenzen. Folglich behalten die anderen Handschriften gegenüber dem in dieser Gegend wiederholt fehlerhaften Bambergensis Recht und wir erhalten einen zweiten Ariston als Sohn des Nikomachos, der seinerseits zum Bruder des jüngeren Aristeides wird; dies entspricht vortrefflich dem Ansatz beider um 330 (Ol. 112), wobei Nikomachos als Lehrer seines Bruders nicht viel älter gewesen zu sein braucht. Ihr Vater wäre dann höchstwahrscheinlich der ältere Ariston, der so sehr passend zum Großvater des jüngeren Ariston wird. Dies ist die einfachste Verbesserung des verderbten Vatersnamens des Nikomachos; die Verderbnis ist so schwer, daß es unnötig erscheint, den Stammbaum durch die Annahme eines Aristiaios oder Aristiakos (so der Bambergensis) zu erweitern; dieser müßte ein von Plinius verkannter dritter Sohn des älteren Aristeides gewesen sein, kann jedoch nicht als hinreichend bezeugt gelten.

§ 792 Will man angesichts so vieler Elemente der Unsicherheit nicht ganz auf einen übersichtlichen Stammbaum verzichten, so wird man dem am besten durchdachten von *Kalkmann* folgen, ohne zu vergessen, daß er nicht mehr als ein hypothetisches Hilfsgerüst sein kann. Er wird hier durch alle zugehörigen Namen ergänzt.



Dieser Stammbaum ist nun aber auch abgesehen von seiner eigenen Unsicherheit noch voller Fragen. Für die ganze Schule ist es von Bedeutung, ob der ältere oder der jüngere Aristeides als Thebaner zu gelten hat. Daß aus Plinius nichts darüber zu erschließen ist, wurde schon gesagt. Wäre der jüngere noch Thebaner gewesen, so käme man schwerlich um *Brunns* Annahme einer bedeutenden thebanischen Schule herum. Aber dafür spricht nichts; das Natürliche ist vielmehr, in dem älteren Aristeides einen begabten Thebaner zu sehen, der bei einem einheimischen Meister lernte und sich dann zu einem bedeutenden Schulhaupt entwickelte. Ob er in Theben blieb oder etwa nach Athen, wo ein besserer Boden für seine Kunst war, übersiedelte, ist nicht auszumachen; sicher aber ist seine durch

vier Schüler, darunter den berühmten Euphranor, bezeugte Bedeutung. Es ist sehr wohl möglich, daß er seinen Enkel weit überragte und als Bahnbrecher eines über Parrhasios und Timanthes hinausgehenden Pathos in der Malerei eine ähnliche Stellung einnahm wie Skopas in der Plastik. Wie dem aber auch sei und so unsicher die Verteilung der meisten überlieferten Werke auf die beiden Aristeides ist, der Geist dieser psychologisch-pathetischen Kunst widerspricht jedenfalls allem, was wir von der sikyonischen Schule wissen. Dies gilt mehr oder minder auch für einige andere Meister der Schule bis herab zu dem Athener Nikias, dem Urenkelschüler des älteren Aristeides.

Als Athener bezeichnet Plutarch auch den Euphranor vom Isthmos; er war es künstlerisch und vermutlich auch rechtlich wohl in ähnlichem Grade wie Polygnot. Wenn bei ihm der Ausdruck von Hoheit und Würde bei Göttern und Heroen gerühmt wird, so klingt dies, als ob von Phidias, und zwar gerade im Gegensatze zu Polyklet, die Rede sei. Geht das Alexandermosaik, wie recht wahrscheinlich ist, auf die tabula nullis postferenda des Philoxenos, die „Schlacht Alexanders mit Darius“, zurück, so verriete auch dieser Meister aus der attischen Kolonie Eretria den gleichen Geist. Was wir von seinem Lehrer Nikomachos hören, klingt auch ganz attisch-jonisch: die Schnelligkeit und homerische Leichtigkeit seines Schaffens, in dem sich Kraft und Anmut verbanden. Mehrere von seinen Bildern müssen voller Ausdruck, Bewegung und Erregung gewesen sein. Nikias endlich, der in seiner Jugend den Statuen des Praxiteles hohen Farbenreiz verlieh, erscheint als rechter Attiker des 4. Jahrh. Seine Kunst war anscheinend von großer Spannweite: den Blumen und Vögelchen anderer Meister, zumal des Sikyoniers Pausias, stellte er bedeutende Vorwürfe wie Reiterschlachten und Seeschlachten gegenüber; mit seiner Nekyia trat er neben Polygnot; aber sein Ruhm beruht auch auf den Bildern schöner Frauen und Jünglinge und selbst seine Hunde werden hervorgehoben. Daß die Frauenbilder nicht nur schön, sondern auch voll geistigen Ausdrucks waren, verraten mehrere Vorwürfe; von der Io und der Andromeda besitzen wir höchstwahrscheinlich Nachklänge in der römisch-kampanischen Wandmalerei.

Abb. 648

Abb. 646 f.

Wie sollte der Baum, der soviel attische Blüten trug, nicht auch in attischem Boden wurzeln? Nikias und Philoxenos, dessen Alexanderschlacht jene Forderung des Nikias erfüllte, zeigen uns schwerlich attische Ableger einer fremden Schule, sondern reife Früchte einer attischen Entwicklung. Ihr wird auch die Vorlage jenes Marmorbildes der Niobe aus Pompei angehören; dafür spricht noch mehr als die Zeichnung die geistige Größe dieses Werkes.

Abb. 652

Andere Malerschulen des 4. Jahrh. kennen wir nicht. Daß von einer oder mehreren jonischen Schulen von ähnlicher Bedeutung wie die helladischen nicht gesprochen werden kann, ist im allgemeinen Überblick ausgeführt: daß der genialste jonische Maler des Jahrhunderts, Apelles, in Sikyon von neuem in die Lehre ging, ist ein beredtes Zeugnis. Die bedeutenden Maler, die uns außerhalb jeden Schulverbandes überliefert sind, vermögen wir in keiner Weise einzuordnen. Dieser oder jener mag, wie oben gesagt, noch zu den beiden großen Schulfolgen gehören oder ihnen doch nahe gestanden haben; so etwa der von Apelles geschätzte Athener Asklepiodoros oder ein als großartig gerühmter, zeitlich freilich nicht festgelegter Sikyonier Thales; aber solche Vermutungen haben um so weniger Wert, als sich ja keinerlei nähere Vorstellung mit ihnen verbindet. Gerade die hervorragendsten Meister stehen für uns durchaus allein und die Frage, aus welchen Elementen ihre Kunst erwuchs, bleibt unbeantwortet. Protogenes, der rhodische Freund des Apelles, dessen künstlerischer Ernst sich nicht genug tun konnte, war auch in Athen tätig, aber offenbar nicht als Anfänger, sondern erst als anerkannter Meister. Theon von Samos, dessen Pathos einen theatralischen Zug hatte, und anscheinend auch Aetion, der Meister der von Lukian verewigten Alexanderhochzeit, waren Jonier. Der vielseitige Antiphilos, dessen Sittenbilder, malerisch beleuchtete Interieurs und tierköpfige Karikaturen auffallen, stammte aus Ägypten; ob dies auch für seinen Lehrer Ktesidemos gilt, fragt sich, denn Antiphilos hat Alexander schon als Knaben gemalt, ging also jung außer Landes. Später kehrte er nach Ägypten zurück und jene so hellenistisch anmutenden Bilder werden in die Zeit seiner Tätigkeit am Ptolemäerhofe fallen. Von ähnlichem Geist ist auch die Mythentravestie des Bruders und Schülers des Apelles, Ktesilochos: er malte den Zeus bei der Geburt des Dionysos mit einer Weiberhaube kläglich stöhnend, von den Göttinnen sachverständig betreut.

§ 793

Wir begnügen uns hier mit diesen wichtigsten Beispielen der Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten und Richtungen. Über die Fragen der Technik und der Bildformen sowie der Behandlung von Raum, Licht und Farbe in der Malerei des 4. Jahrh. ist bereits im allgemeinen Überblick über die klassische Malerei zusammenfassend gehandelt.

Welche Rolle die Malerei im Geistesleben des 4. Jahrh. spielte, geht aus vielen Erzählungen, ganz besonders aber daraus hervor, daß Pamphilos die Einführung des Zeichnens in den Schulen durchsetzte; und dieser Unterricht wurde auf die Freien beschränkt, für Sklaven ausdrücklich verboten. Aristoteles billigt die Neuerung, weil sie dazu diene, das Urteil über Kunst und den Sinn für Schönheit zu bilden.

Literatur. Vgl. §§ 657 ff., 673 ff., 771 f., 786 ff. Näheres bei den einzelnen Meistern. Unzulänglichkeit der Einteilung in Temperamaler und Enkaustiker: § 660 (Pinselenkaustik auch bei den „Pinselmalern" des Plinius möglich); vgl. *Robert* Archäol. Märchen 87; *Kalkmann* Quellen des Plinius 34, 80, 113; *Furtwängler* Kl. Schr. II 59 f. Bisweilen erscheint der gleiche Maler in beiden Kategorien, so Pamphilos, Nikophanes, Aristeides und andeutungsweise auch Euphranor. Vollgültig ist davon freilich nur Pamphilos, sofern man an diese mangelhafte Einteilung überhaupt einen strengen Maaßstab anlegen will. Zu Nikophanes *Kalkmann* 59 f. — *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1746 ff. *Brunn* Künstlergesch. II 130 ff., Rückblick 261 ff. *Klein* Arch.-ep. Mitt. Österr. XI 1887, 216 ff.; Gesch. II 308 ff.; III 1 ff.; er steht wohl allein mit der Annahme einer alles beherrschenden sikyonischen Schule. Von seinen Gründen sind einzelne oben schon widerlegt, weiteres unten. Wenn er den einen Aristeides deshalb für einen Sikyonier hält, weil Polemon ihn in dem Buch über die Bilder in Sikyon neben Pausias und Nikophanes als Pornographen nannte, so beweist dies gar nichts. Denn ganz abgesehen davon, daß nicht alle Bilder in Sikyon von Sikyoniern zu sein brauchten (vgl. Nikomachos), handelt es sich hier um den Vorwurf, für welchen Polemon auch nichtsikyonische Meister vergleichen konnte wie wir etwa Euphronios oder Brygos wegen ihrer Hetärenbilder und Symplegmen. *Kleins* Beschränkung des Begriffes Chrestographie auf die enkaustische Technik ist gewiß falsch; sie umfaßt offenbar das gesamte akademische Können; so *Woermann* Von Apelles zu Böcklin I 6. — *Robert* Archäolog. Märchen, zumal 83 ff. (gegen seine Annahme eines pergamenischen Kanons von zehn Malern mit Recht *Klein* XII 1888, 121, 60; *Fränkel* Jahrb. VI 1891, 55 ff. Quintilian XII 10, 6 nennt elf Maler, davon sieben als Vertreter der Blüte im 4. Jahrh.: Protogenes, Pamphilos, Melanthios, Antiphilos, Theon, Apelles, Euphranor). — Verfehlt *Holwerda* Mnemosyne XVII 1889, 326 ff., der die ganze Chronologie und damit vieles weitere mit völlig unzureichenden Gründen auf den Kopf stellt (Euphranor um 300, Nikias um 250!). Noch willkürlicher geht *Six* vor, wenn er die ganze sikyonische Chrestographie für Miniaturmalerei erklärt, obwohl nur von Pausias kleine, daneben aber ausdrücklich auch große Bilder genannt werden: Jahrb. XX 1905, 102; XXII 1907, 4. Miniaturbildchen soll man sich als Schmuck der Außenwände des riesigen Festzeltes von Ptolemaios II. denken! Vgl. *Studniczka* Abh. sächs. Ges. XXX 1914 II 73 Tf. 2; zum Verhältnis von Bildgröße und Vorwurf *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXIX 1914, 197 f.; weiteres §§ 794 f. — Vortrefflich im wesentlichen *Kalkmann* Quellen des Plinius 57 ff.; geringer Wert der Rangstufen bei Plinius: 225; Verdächtigung des Eupompos: 247. Zu diesem §§ 758, 761 (Euxeinidas § 764). Fehler des Codex Bambergensis bei Aristeides: XXXV 98 opera statt pictura (opera richtig 131; anders urteilt in beiden Fällen *Mayhoff*); 99 Artamenen statt Ariadnen, vgl. § 817. Niobebild: §§ 674, 860 f., 871. Ktesilochos *Overbeck* Nr. 1966 (Plinius XXXV 140). Aristoteles Polit. VIII 3 p. 1338 a 18 f., 41 ff., vgl. 1337 b 23 ff.: ἔνιοι γραφικήν, also nicht allgemein.

B: Richtungen und Meister

1: Die sikyonische Schule und Apelles

§ 794 Die Eigenart der sikyonischen Akademie ist oben schon gekennzeichnet worden; hier bleibt nur das allzu wenige zu sagen, was wir von ihren einzelnen Meistern wissen.

Pamphilos

Aus Amphipolis, jener einst attischen Griechenstadt in Makedonien stammt der Meister, der auf dem von seinem Lehrer Eupompos gelegten Grunde das stolze Lehrgebäude der sikyonischen Chrestographie errichtete. Der Lehrer trat in der Erinnerung der Nachwelt hinter ihm zurück, aber seine Bedeutung war es doch, die den jungen Nordgriechen anzog. Lag das Hauptverdienst des Eupompos anscheinend in der Übertragung der Errungenschaften der polykletischen Plastik auf die Malerei, so muß sich in der Kunst des Pamphilos der Übergang vom Stile des 5. Jahrh. zu dem des 4. vollzogen haben; denn

seine Tätigkeit hat schwerlich lange nach der Jahrhundertwende begonnen; man mag sie nach Lehrer und Schülern schematisch etwa zwischen 390 und 340 ansetzen.

Die Aufgaben einer Malerei, die es mit Formen und Proportionen so ernst nahm wie die polykletische Plastik, mußten mit der fortschreitenden Entwicklung der malerischen Darstellungsweise immer schwieriger werden; man versteht daher, daß Pamphilos nicht nur auf strenge Zeichnung hielt — denn das ist doch aus der Einführung des Zeichenunterrichtes in den Schulen zu erschließen —, sondern gradezu die Kenntnis von Arithmetik und Geometrie als unentbehrlich für die Malerei bezeichnete. Darin war wohl dasselbe Empfinden wirksam wie in Platons Ablehnung der täuschenden Scheinmalerei, das Streben nach einer auf Taxis beruhenden Idealkunst, εἰκαστική, im Gegensatze zur Wiedergabe des Scheines, φανταστική. Man wird an Dürers Wort erinnert: „Durch die Geometrie magst Du Deines Werks viel beweisen". Über diese und gewiß auch andere Fragen seiner Lehre hat Pamphilos eine Schrift περὶ γραφικῆς verfaßt. Auch die Technik wird darin behandelt worden sein, denn er hat die Enkaustik geübt und den darin hervorragenden Pausias gelehrt. Die theoretische Begründung seiner Lehre hat ihn gewiß weit in Mathematik, Optik, Farbenlehre hineingeführt; er wird alles, was die Wissenschaft seiner Zeit ihm für Proportionen, Farben, Perspektive, Schattenlehre und was immer sonst noch bot, herangezogen haben. Daher sein Ruhm, als erster Maler in allen Wissenschaften bewandert gewesen zu sein. Im gleichen Sinne sagt Hodler: „Künstler sein heißt recht viel von der Natur und ihren Gesetzen wissen und das Wissen anzuwenden verstehen." Eine Vorstellung von der Gründlichkeit und Systematik der Lehre des Pamphilos gibt ihre Dauer und ihr Preis: zwölf Jahre und ein Talent. Wie groß die Zahl seiner Schüler war, vermögen wir nicht zu schätzen, denn jeder andere Name ist verschollen vor dem Klange der drei größten: Melanthios, Pausias, Apelles.

Von seinen Werken werden nur drei genannt: eine Schlacht bei Phlius, in welcher die Athener siegten, wahrscheinlich 367, ein Odysseus auf dem Floß und ein Familienbild. Diese Probe zeigt einen erheblichen Umfang seiner Kunst von Einzelgestalten bis zu großen bewegten Kompositionen; man muß sich also hüten, diese Malerei allzusehr mit dem Maaßstabe der statuarischen Plastik zu messen; war doch auch die Kunst des Polyklet keineswegs so einförmig wie man früher glaubte. Der akademische und formalistische Zug des Pamphilos bedingt durchaus nicht, daß es ihm an Gedanken, Kraft und Ausdruck fehlte; hätte er nicht beides in erheblichem Maaße zu vereinigen gewußt, so wäre er nicht der Mann gewesen, den Apelles jahrelang zu fesseln. Das Pathos des Aristeides freilich, die homerische Leichtigkeit des Nikomachos, den Reiz der Heroinen des Nikias würde man bei ihm wohl ebenso vergeblich gesucht haben wie die Charis des Apelles.

Literatur. §§ 789f. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1746ff. *Brunn* II 132ff. *C. Th. Michaelis* Arch. Ztg. XXXIII 1875, 31ff. *Klein* Gesch. II 310f. Vgl. *Kalkmann* Quellen des Plinius 81. Entschieden abzulehnen sind die Phantasien von *Six* Jahrb. XX 1905, 97ff., die einen Rückschritt hinter *Michaelis* a. O. darstellen; auf Xenophon und Michelangelo hatte schon *Wustmann* hingewiesen, Apelles 103, 32; weiteres u. Zur angeblichen Miniaturmalerei des Pamphilos vgl. auch Melanthios. — Platon: vgl. Jahrb. XXV 1910, 18f. — Schrift: Da bei Suidas der Maler und der nach seinem Heimatsort Nikopolis sicher spätere „Philosoph" vermengt sind, ist anzunehmen, daß unter den angeführten Schriften wenigstens eine von dem Maler stammt. Dazu paßt der Titel περὶ γραφικῆς gerade in seinem Gegensatz zu dem Buch über berühmte Maler vortrefflich; denn es handelt sich dabei offenbar um zwei verschiedene Bücher, was sogar Suidas trotz der gemeinsamen Präposition gewußt haben kann. — Bilder: Die Trennung des Familienbildes und der Schlacht darf nicht durch Hypothesen und Konjekturen beseitigt werden; richtig *Michaelis* a. O. Die Annahme von *Six*, daß Xenophon das Bild des Pamphilos beschreibe, ist mehr als unbegründet. Die dort geschilderten Ereignisse ließen sich natürlich wie andere in einem langen Friese darstellen, wie man von den ägyptischen und assyrischen Reliefs bis zur Markussäule und weiter sieht; aber ein Tafelbild des 4. Jahrh. könnte nur den Überfall mit Nachströmen weiterer Angreifer und beginnender Flucht umfaßt haben. Der Text des Xenophon nötigt jedoch keineswegs zu der Annahme, daß er ein Bild beschreibe. Täte er es aber, so wäre es gewiß nicht das des Pamphilos gewesen; denn es handelt sich um eine schmähliche Niederlage der Sikyonier. Die Annahme von *Six* 102, das Schlachtgemälde sei ein Miniaturbild gewesen, beruht auf falscher Deutung einer schon von *Michaelis* a. O. 32f. richtig behandelten Cicerostelle. — Zu dem angeblichen Heraklidenbild vgl. § 737: der bei Aristophanes erwähnte Pamphilos war offenbar nicht der Maler, sondern ein Dichter, und das von den Scholien verglichene Bild war von Apollodoros. — Zeichentafeln der Kinder: das wertvolle Buchsbaumholz war vermutlich furniert wie das Elfenbein der pontischen Zeichnungen, § 786.

Melanthios

§ 795 Pamphilos und Melanthios erscheinen in der Überlieferung als die beiden eigensten Vertreter der Chrestographie; denn Pausias hatte seine besondere Art und Apelles — war eben Apelles. Zweifellos ist Melanthios seinem Lehrer in der Leitung der Schule gefolgt. Auch er schrieb über Malerei und dabei gewiß auch über Symmetrie, einerlei ob sein Name bei Vitruv unter den Symmetrieschriftstellern mit Recht in dem unbekannten Melampus vermutet wird oder nicht. Nach Plinius wäre er wie Apelles ein Vierfarbenmaler gewesen — es fragt sich, ob ausschießlich — und anerkannte dieser seinen Vorrang in der Komposition, dispositio. Vom Geiste seiner Kunst verrät uns ein Wort aus seinem Buch anscheinend einen bezeichnenden Zug: wie im Charakter müsse auch in den Werken eine gewisse Kühnheit und Härte sein. Das klingt echt dorisch männlich und mag eine Antwort an Apelles, der seine jonische Charis rühmte, gewesen sein; man denkt dabei unwillkürlich an Michelangelo. Einzelheiten lassen sich daraus nicht erschließen, am wenigsten wohl jene von Späteren an verschiedenen Malern dieser Zeit bemerkte Härte der Farbengebung, von welcher uns die Bilder des dritten pompeianischen Stiles eine gewisse Vorstellung geben.

So wenig wie Schüler werden uns Bilder des Melanthios genannt, außer jenem einen, an welchem sein ganzer Kreis, darunter auch Apelles, mitmalte: ein höchst bezeichnendes Akademiewerk. Wir kennen es nur aus der merkwürdigen Geschichte in Plutarchs Arat. Dieser erscheint darin wenig sympathisch: weder sein Kunstverständnis, das betont wird, noch sein Patriotismus hielten ihn ab, Ptolemaios III. Meisterwerke der Chrestographen zu beschaffen und die Bilder früherer Tyrannen zu vernichten. Dies Schicksal drohte auch dem genannten Schulwerk, das den Aristratos neben oder auf seinem von Nike gelenkten Wagen zeigte. Nur die flehentlichen Bitten des Malers Nealkes erweichten Arat soweit, daß er sich mit der Beseitigung des Aristratos selbst begnügte. Nealkes füllte den Raum durch eine Palme, ließ aber die Füße des Tyrannen „unter dem Wagen" übrig, schwerlich aus Nachlässigkeit. Demnach müßte Aristratos hinter dem Wagen gestanden haben, was ja formal möglich, aber doch sachlich sonderbar wäre; Tyrannen pflegen nicht bescheiden zurückzutreten. Man kann sich daher fragen, ob er auf dem Wagen stand und die Füße unter einer Überschneidung durch den Wagenrand sichtbar blieben. Mehr Gestalten, worauf jene gemeinsame Arbeit führen könnte, kann das Bild nur enthalten haben, wenn die Erzählung des Plutarch ungenau ist. Zu dieser Annahme ist aber kein zureichender Grund, da es sich offenbar um eine typische Weihung für einen Sieg im Wagenrennen handelt; dabei sind mehr Gestalten zwar möglich, aber nicht nötig.

Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1754 ff. Wenn Plutarch den Maler Melanthos nennt, so besagt das wenig, denn er ist auch sonst bei Namen ungenau (Pleistainetos statt Panainos und anscheinend auch Chairephanes statt Nikophanes). *Brunn* II 142 ff. *C. Th. Michaelis* Arch. Ztg. XXXIII 1875, 35 f. *Klein* II 311 ff. *Kalkmann* Quellen des Plinius 234 f. (Schrift). *Six* Jahrb. XXII 1907, 4 hält das Schulwerk für ein Miniaturbild: Nealkes habe die Füße des Aristratos ihrer Winzigkeit wegen übersehen. Dann hätte Nealkes das Bild wohl in seinem Gewande verschwinden lassen können, ohne daß Arat weiter nachgeforscht hätte. Allein die Annahme von *Six*, die ganze Chrestographie sei Miniaturmalerei gewesen, ist irrig, vgl. §§ 793 f.; sie wird auch durch diese Geschichte nicht gestützt. Daß Nealkes eine Palme, nicht etwa nur roten Grund an die Stelle des Aristratos setzte, geht aus den Worten διήλειψεν, ἐνέγραψεν und παραβαλεῖν sowie aus dem plutarchischen Gebrauch von φοῖνιξ hervor: *Michaelis* a. O.; *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 806, 1. — αὐθάδεια καὶ σκληρότης: *Michaelis* leugnet die Beziehung auf die Kunst; es sei das praktische Handeln des Menschen gemeint. Aber wie käme diese Äußerung dann in das Buch über Malerei?! — Wenn keine Namen von Schülern des Melanthios überliefert sind, so mag das daran liegen, daß sie unbedeutende Akademiker waren (§ 790). Immerhin ist nicht ausgeschlossen, daß zwei von Plinius beiläufig erwähnte Sikyonier hierher gehören: Mnasitheos und Neokles, der seinerseits einen Schüler Xenon hatte; denn daß der eine Name in Nealkes zu ändern und der andere Maler mit einem gleichnamigen Parteigänger des Aratos gleichzusetzen sei, ist mindestens unerweislich (*Overbeck* Nr. 2106, 2108; *Brunn* II 292; vgl. § 890). Auch an den „großartigen" Sikyonier Thales kann man denken (§§ 793, 800).

Pausias und seine Schüler

Pausias von Sikyon war zuerst Schüler seines Vaters Bryes, dann schloß auch er sich dem Pamphilos an und lernte von ihm im besonderen die enkaustische Technik, die er mit glänzendem Erfolg entwickelte. Schmelz und Leuchtkraft der Farben wurden dadurch so gesteigert, daß die Enkaustik nun ähnliche Wirkungen erreichte wie unsere Ölmalerei. Aber die höchste Vollendung in dieser Technik scheint zunächst eine mühsame, langwierige Arbeit erfordert zu haben; er malte daher neben großen Bildern mit Vorliebe kleine, deren Maaßstab auch die Vorwürfe entsprachen: Knaben und Blumen. Darob gehöhnt, soll er ein Knabenbild in einem Tage gemalt haben. Daß man dies nicht so äußerlich auffassen darf wie es vielleicht klingt, zeigt seine Blumenmalerei; denn auf diese verfiel er natürlich nicht, weil sie sich für kleine Bilder besonders eignete, und auch schwerlich durch den Zufall seiner Liebschaft mit der Kränzewinderin Glykera. Vielmehr wird es ihn gereizt haben, das köstlichste Farbenspiel, das die Natur bietet, zum Gegenstande seiner Kunst zu machen, weil er in seiner Technik das rechte Werkzeug gefunden hatte, um Glanz und Glut der südlichen Blumenpracht malerisch zu erfassen. Erst dadurch wird er Glykera gefunden haben und nun entspann sich jener von Goethe besungene Wettstreit zwischen ihrem Kränzewinden und seiner Malerei. Ihm verdankt sie ihren Platz in der Geschichte des Blumenschmuckes: seine Bilder bezeugten ihre Kunst, Farben und Duft mannigfach zu mengen. § 796

Diese Erzählung weist unserer Vorstellung die Richtung: die festen Formen von Kränzen und Girlanden werden in der Blumenmalerei des Pausias zum mindesten überwogen haben. An Stilleben von losen Blumen ist gewiß nicht zu denken und auch Sträuße in Gefäßen, wie sie in der hellenistischen Mosaikmalerei vorkommen, braucht er noch (Abb. 704) nicht gekannt zu haben. Ob man jenes verächtliche Wort des Nikias über das Malen von Vögelchen und Blumen ganz auf Pausias beziehen darf, fragt sich; Vögel sitzen schon auf den ornamentalen Ranken der Sima des Heraions von Argos. Immerhin erhöht auch dieser Hinweis den Wert eines feinen Mosaikbildes aus der Villa des Hadrian für Abb. 645 unsere Vorstellung: drei durch Binden verknüpfte Gehänge von Fruchtgirlanden und Kränzen in streng symmetrischer, aus drei oben verbundenen Senkrechten gebildeter Komposition. Jederseits sitzt ein Vögelchen auf einem kleinen Zweige. Da andere Mosaike aus der Villa sicher Kopien berühmter Vorbilder sind, so die Tauben nach dem Werke des Sosos in Pergamon und gewiß auch die Kentauren, könnte man fast glauben, hier eine Kopie nach Pausias vor sich zu haben. Allein dagegen spricht eine sonderbare Unstimmigkeit: unten zwischen den doch offenbar an einer Wand hängenden Girlanden sprießt jederseits ganz unorganisch ein Blümchen mit einem Schmetterling darauf. Solche Züge finden sich zwar schon bei guten hellenistischen Mosaiken (am sonderbarsten bei den Fischbildern), aber Pausias wird man etwas Derartiges nicht leicht zutrauen. Ungenau wäre die Wiedergabe also wohl auch im besten Fall und beweisen läßt sich ja nicht einmal, daß die Bilder des Pausias wirklich von dieser Art waren; aber möglich, ja wahrscheinlich ist es.

§ 797 Wenn er Glykera sitzend mit einem Kranze malte, so wird sie daran gewunden und mag auch lose Blumen im Schoße gehabt haben. Dies war schwerlich ein ganz kleines Bild und das gleiche wird für die beiden Bilder gelten, die Pausanias in der Tholos von Epidauros erwähnt: Eros mit der Leier und Methe, deren Gesicht man durch die Glasschale sah, aus der sie trank — offenbar wieder ein Glanzstück der enkaustischen Technik. Diese epidaurischen Gemälde waren schwerlich etwas anderes als Tafelbilder; denn auf dem Marmor von Quaderwänden pflegte man nicht zu malen und Wandmalerei war überhaupt nicht seine Sache; wenigstens scheiterte er bei dem Versuche der Wiederherstellung beschädigter polygnotischer Wandgemälde in Thespiae durchaus. Immerhin verwickelt sich die Frage durch die Überlieferung, daß er zuerst Deckenkassetten gemalt habe; auch sei es vor ihm nicht möglich gewesen, Gewölbe bildlich zu verzieren. Wer die griechische Heurematik kennt, wird diese Angaben vorsichtig behandeln. Daß er der erste berühmte Deckenmaler war, darf man glauben, aber dies schließt bescheidenere Anfänge nicht aus, ja fordert sie fast. Wirklich sind schon an einem lykischen Grabtempel, dem sogenannten Nereidenmonument von Xanthos, das spätestens um 400 anzusetzen sein

dürfte, in einer Marmorkassette Spuren eines Frauenkopfes mit einem Zweige daneben nachgewiesen. Später sind Reliefköpfe nicht selten.

In der Tholos von Epidauros war nun höchst wahrscheinlich eine flachgewölbte Holzdecke vorhanden, und diese wird wie die graden Decken Kassetten gehabt haben; die erforderliche Technik war den Griechen aus dem Schiffbau geläufig. Diese damals neue und eigenartige Bauform paßt zu auffällig zu der Angabe des Plinius, als daß man einen Zufall annehmen könnte. Pausias wird die Kassetten, aber vermutlich nur die größten zu unterst, wirklich bildlich verziert haben; die oberen mögen mit mehr oder minder ornamentalen Blumen, schwerlich alle von seiner eigenen Hand, bemalt gewesen sein. Wenn Pausanias davon nichts sagt, so beweist das nichts; zu seiner Zeit war ein solcher Deckenschmuck schon längst nicht mehr auffällig. Er erwähnte nur die beiden Tafelbilder an der Wand. Diese für Kassettenbilder zu halten, geht schwerlich an; denn deren müßten eine so große Zahl gewesen sein, daß die Nennung von nur zweien eine Begründung erfordern würde, die Pausanias in ähnlichen Fällen nicht schuldig zu bleiben pflegt — auch wenn es sich um das Fehlen fortgenommener Werke handelt. Sicherheit über diese Fragen ist natürlich nicht zu erreichen und vollends läßt sich nicht erraten, wie die Kassettenbilder aussahen; denn von einzelnen Köpfen bis zu ganzen Gestalten, wenn nicht gar Bildern mit mehr als einer Gestalt ist ein allzu weiter Spielraum. Im Zusammenhange dessen, was wir von der griechischen Deckenmalerei wissen, ist schon die Vermutung erwähnt worden, daß die Knabenbilder des Pausias dazu gehörten; man hat auch an schwebende Eroten gedacht. Erweislich ist das nicht und Knabenbilder kennen wir ja schon von Zeuxis und Parrhasios.

§ 798 Mit diesem scheint sich Pausias auch in obszönen Bildern zu berühren. Denn wenn mit seinem Schüler Nikophanes und mit Aristeides ein sonst unbekannter Pausanias als Pornograph genannt wird, so liegt hier vielleicht nicht einmal eine Verschreibung, sondern nur die vollere Namensform vor (vgl. Zeuxis — Zeuxippos). Daß diese Pornogramme aber nicht einfach Bildnisse von Hetären waren, ist nahezu sicher; denn zu den grundlos verdächtigten libidines des Parrhasios kommt die Angabe des Plutarch, daß ein gewisser Chairephanes ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας gemalt habe, und Aristoteles verlangt, daß die Jugend vor dem Anblick solcher Bilder bewahrt werde. Es liegt nahe, bei Plutarch, der für Panainos Pleistainetos, für Melanthios Melanthos schrieb und an dieser Stelle sonst nur berühmte Namen anführt, eine Verwechslung mit Nikophanes anzunehmen; jedenfalls aber ist hier deutlich von Hetären in vollster Tätigkeit, nicht von harmlosen Bildnissen die Rede: man sah die Porneia. Das wird auch in den „lasziven" Darstellungen des Pausias der Fall gewesen sein. Daß solche Bilder von erheblicher Kunst nicht auf den Archaismus beschränkt waren, zeigen die gravierten Spiegel des 4. Jahrh., die ebensogut wie in Korinth auch in Sikyon entstanden sein können. In einem Prachtstück dieser Art hat man sogar eine Kopie nach Pausias vermutet. Dies ist natürlich unbeweisbar, trotz einer an sein Stierbild erinnernden Verkürzung — eine viel stärkere schon auf einer obszönen Schale strengen rotfigurigen Stiles —, aber der Zusammenhang ist damit doch wohl richtig angedeutet. Auch diese Bilder werden klein wie die libidines des Parrhasios gewesen sein.

Groß war dagegen sein berühmtes Stieropfer, von welchem wir leider nur die formale Einzelheit erfahren, die den Gewährsmann des Plinius, den Bildhauer Xenokrates, interessierte. Der schwarze Stier war in Vorderansicht dargestellt und ohne Glanzlichter gemalt. Dennoch kam die körperliche Tiefe in der Verkürzung infolge einer vollendeten Modellierung in Tönen vollkommen plastisch heraus. Dies ist ein starkes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit der enkaustischen Technik, denn Schwarz in Schwarz läßt sich nur bei großer Leuchtkraft der Farbe derartig modellieren. Darauf kam es dem Maler offenbar an, und deshalb hatte er beide billigen Mittel der Tiefenanregung verschmäht: die Ansicht von hinten, bei welcher der aufragende Kopf das Ablesen der Verkürzung erleichtert, Abb. 648 — in der archaischen Vasenmalerei schon ebenso wie auf dem Alexandermosaik — und die Glanzlichter, die das Pferd auf dem Mosaik ebenfalls zeigt. Das Neue lag hier durchaus in der enkaustischen Tonmalerei; denn auch das Tier in Vorderansicht, freilich in rein geometrischer Projektion ohne jede tatsächliche Tiefenwirkung, kennt schon der

hohe Archaismus und bei Polygnot wird ein Esel von vorn erwähnt, der doch wohl nicht so arg pseudoperspektivisch mißlungen war wie jenes Amazonenpferd auf einem Neuyorker Krater. Pferde etwas schräg von vorn zeigen nicht nur unteritalische Vasen, sondern auch das herculanische Achillesbild, das seit *Winckelmann* mit Recht als Kopie eines klassischen Gemäldes gilt, und das Alexandermosaik — dort leider fast ganz zerstört. Damit kommen wir Pausias zeitlich am nächsten, freilich ohne für seine Malerei etwas zu lernen. Endlich ist an die großartigen späthellenistischen Löwenmosaike aus Kampanien zu erinnern: bei dem mächtigen Raubtier hat die reine Vorderansicht auch starken Ausdruckswert. Dies ist auch bei Pausias möglich; wenigstens fürchtet sich bei Herondas eine Frau vor dem Auge des Stieres auf einem Opferbilde von Apelles und ein von vorn gesehenes Pferd auf dem Alexandermosaik läßt uns das verstehen.

Abb. 507
Abb. 648 links
Abb. 691

Von den Schülern des Pausias kommt sein Sohn Aristolaos vielleicht für seine nähere Zeitbestimmung in Betracht. Falls nämlich dessen Epaminondas vor der Zerstörung Thebens im Jahre 335 gemalt ist, was ja naheliegt, so kann Pausias nicht viel später als etwa 390 geboren sein. Die von Plinius aufgezählten Namen kann man sämtlich für Einzelbilder des Aristolaos halten oder auch in Gruppen zusammenfassen; man hat sogar in allen ein einziges Bild sehen wollen. Sicherheit ist darin nicht zu erreichen. Es werden außer Epaminondas genannt Perikles, Media — was sowohl Medea wie Persien sein kann — Arete, Theseus, der attische Demos, ein Stieropfer. Plinius sagt, er habe zu den strengsten Malern gehört. Dies Urteil braucht nicht wie bei anderen Malern auf die Koloristik beschränkt zu sein; allgemeiner gefaßt ist es psychologisch nicht so befremdlich wie man meinen könnte: Söhne stehen oft genug im Gegensatze zu ihren Vätern, selbst wenn sie deren Schüler sind, und gerade in Sikyon konnte die sinnliche Art des Pausias leicht als ein Abfall von dem strengen Ernste der Chrestographie erscheinen. Für die Bedeutung des Aristolaos spricht seine durch die Darstellung von Theseus und Demos bezeugte Tätigkeit für Athen.

§ 799

Bei dem schon genannten Nikophanes rühmten „die Künstler", d. h. Xenokrates und Antigonos, die Sorgfalt in Dingen, die der Laie nicht zu verstehen pflegt, tadelten aber, wie öfters bei Malern dieser Zeit, die Härte seiner Farben und die übermäßige Verwendung des Ockers. Man versteht dies bei einem Schüler des Pausias besonders leicht: er wahrte offenbar nicht das rechte Maaß in der Ausnutzung der Leuchtkraft der enkaustischen Technik; auch an den dämpfenden Firnis des Apelles wird man erinnert. Nikophanes erscheint bei Plinius sowohl unter den Enkausten wie unter den Pinselmalern. Dort wird das xenokratische, hier ein rhetorisch-antithetisches Urteil angeführt: er sei elegant und gefällig (harmonisch, rhythmisch) und daher von hoher Anmut, aber ohne die Würde und den Ernst von Zeuxis und Apelles; dem entspricht seine Pornographie. Als seine Bilder dürfen wohl trotz einer Schwierigkeit im Texte des Plinius ein Asklepios mit vier Töchtern und ein seilflechtender Oknos mit dem Esel gelten. Dieser braucht nicht durch die Beschäftigung des Pausias mit Polygnot angeregt zu sein, dagegen denkt man bei dem Asklepiosbild natürlich an Epidauros; Nikophanes wird seinem Lehrer dort geholfen haben.

Zwischen diese Bilder und das xenokratische Urteil mit der stark eingeschränkten Anerkennung ist bei Plinius die Bemerkung eingeschoben: „Denn Sokrates gefällt mit Recht allgemein". Es folgt: „Derart sind seine Asklepiostöchter usw." (tales sunt eius). Daß es sich hier nicht um ein Sokratesbild handelt, ist klar: Nikophanes und Sokrates sind einander mit placeat—placet zu deutlich als zwei Maler gegenübergestellt. Fragt man sich, warum Sokrates hier erwähnt wird, so liegt die Antwort, daß auch er ein Schüler des Pausias war, am nächsten. Gäbe sich die Bemerkung über ihn nicht als gegensätzlicher Einschub und wiese nicht jenes tales sunt entschieden auf besondere Eigenschaften, wie sie nicht von ihm, wohl aber von Nikophanes berichtet werden, so würde man die beiden Bilder als seine Werke ansehen. Man hat sie sogar einem Dritten geben wollen: jenem als großartig gerühmten Sikyonier Thales, der dann den gleichen Anspruch hätte, als Schüler des Pausias zu gelten. Die Konjektur ist leicht, aber nicht berechtigt; denn tales steht in deutlichem Bezuge zu dem eingehenden Urteil über Nikophanes.

§ 800 Literatur. Pausias. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1760 ff., dazu Plinius XXI 4; vgl. Nr. 1825 (Nikias), 1771 (Schnelligkeit des Nikomachos gerade in Sikyon; ob dieser ihn gehöhnt hat?). *Brunn* II 144 ff. *C. Th. Michaelis* Arch. Ztg. XXXIII 1875, 37 f., irrig über die Kassetten, richtig über den Stier. *Klein* II 313 ff. *Six* Jahrb. XX 1905, 155 ff., mit vielen, zum Teil höchst unwahrscheinlichen Vermutungen, aber auch wertvollen Bemerkungen und Abbildungen; den weiblichen Kopftypus des Pausias kann man daraus freilich nicht erschließen (162; das skythische Deckenbild photographisch bei *Rostowzew* Denkm. d. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 7 f., Festschr. f. Graf Bobrinski Tf. 1 f.). Auf den Zeitansatz des Nereidenmonumentes kann hier nicht eingegangen werden. Im ganzen ist der Stil der des späteren 5. Jahrh.; wie lange er in Lykien nachgelebt haben kann, fragt sich. Die Akrotergestalt, am besten bei *Collignon* Statues funéraires 246, könnte man zumal des Kopfes wegen ins erste Viertel des 4. Jahrh. setzen. Blumenmalerei: *Goethe* Elegien II 2. An der Geschichtlichkeit des doch sehr naheliegenden Liebesverhältnisses mit Glykera zu zweifeln, ist kein Grund, wenn es auch im einzelnen legendarisch geworden sein mag; vgl. *Kalkmann* Quellen des Plinius 163 f. Einfache Stilleben aus Gegenständen von fester Form seit dem Archaismus, vgl. §§ 224, 411 f.; Mosaike *Nogara* Mosaici d. Vatic. e d. Later. 20 Tf. 37, 2; 15 Tf. 27, 2, dazu *Helbig* Führer[3] Nr. 315; vgl. die Girlanden im ersten pompeianischen Stil, *Winter* Kunstgesch. in Bildern[1] Tf. 94, 3, Neapolis II Tf. 4 (Jahrb. XXVI 1911, 14) und die naturalistische Ornamentik vom 4. Jahrh. ab, zumal die apulischen Vasen und die nahverwandten ägyptischen Holzsarkophage, Gr. Vm. II Abb. 52; *Watzinger* Griech. Holzsark. 33, 76. Heraionsima *Winter* a. O. 17, 6. Zur Frage, ob es sich um zweckfreie Kunstwerke oder um Weihungen handelt, vgl. § 882. Glykerabild: Lucullus kaufte ein Apographon für zwei Talente, also wohl eine Werkstatt- oder Schulreplik. Tholos *Kavvadias* Sitzb. Preuß. Ak. 1909, 536 ff. (Anz. XXIV 1909, 108 ff.); Mélanges Nicole 611 ff.; *Vallois* Mélanges Holleaux 298 f., vgl. § 667; *Helbig* Kampan. Wandmalerei 132 ff.; *Furtwängler* Kl. Schr. II 72; *von Bienkowski* Journ. hell. stud. XV 1895, 215 f. Zu *Weickert* D. lesb. Kymation 73, 1 ist zu sagen, daß die Zeit des Pausias mit der ganzen Bauzeit der Tholos, 360—330, vereinbar ist. Eros: vgl. *Studniczka* Jahrb. II 1887, 149, 50 (Epigramm). Pornographie *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 179; Aristot. Polit. VII p. 1336 b. *Six* 165 ff. (leicht verkürzter Mädchenkörper, vgl. das rotfigurige Bild Arch. Ztg. XXVIII 1870 Tf. 39, ungenau, vgl. § 408); gegen *Roßbachs* Gedanken an Pauson § 764; Kleinheit: vgl. Ovid Trist. II 523 f. lasciva: Fronto ad Verum 1, Gegensatz zu Euphranor; vgl. *Six* Jahrb. XXII 1907, 1 f. Stieropfer *Bulle* D. schöne Mensch[2] 609 (Übersetzung); *Kalkmann* Quellen des Plinius 77; Esel des Polygnot §§ 713, 730; Amazonenpferd § 576; unteritalische Vasen Bull. napol. n. s. I Tf. 6; Achillbild *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 118; Löwen Neapolis II 1914, 59 Tf. 3 (*Herrmann* Denkmäler Tf. 9). Bei dem Marmorbilde des müden Silen, *Robert* 23. Hall. Winckelmannsprogramm, ist die Verkürzung verdeckt.

Abb. 645, 704 — Abb. 691, 665

Schüler. Aristolaos *Overbeck* Nr. 1764. *Brunn* II 154. *Klein* a. O. *Six* 163. *Sauer* Künstlerlexikon II 105 (nur Arete, Theseus und Demos zu vereinen). — Nikophanes. *Overbeck* 1765 ff. *Brunn* 154 ff. *Klein* Arch-ep. Mitt. Österr. XI 1887, 221 ff.; Gesch. II 316 f., auch über Sokrates und Thales (s. u.); dazu *Kalkmann* a. O. 127 f., 156 f., dessen Gedanke, Sokrates sei vollständig von Duris erfunden, unbeweisbar und nicht wahrscheinlich ist; mit dem Bildhauer Sokrates aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh. kann er natürlich nicht identisch sein; vgl. *Michaelis* a. O.

Sonstige Sikyonier

Bei der Bedeutung und Eigenart der sikyonischen Schule ist kaum anzunehmen, daß im 4. Jahrh. irgend namhafte Maler aus Sikyon außerhalb des Schulverbandes standen. Ist der oben erwähnte Thales mit dem bei Duris genannten gleichzusetzen, so war er wenigstens nicht jünger, kann aber älter gewesen sein. Ein von Plinius angeführter Arkesilas, Sohn des Tisikrates, würde hierher gehören, wenn sein Vater jener Enkelschüler des Lysipp war. Er ist dann vermutlich mit jenem Arkesilaos gleichzusetzen, von welchem Pausanias ein Bild im Heiligtume von Zeus und Athena im Piraeus erwähnt, ein Gruppenbildnis des Feldherrn im lamischen Kriege Leosthenes und seiner Söhne. Endlich wäre Eutychides zu nennen, falls es sich bei diesem Meister eines von Nike gelenkten Zweigespannes um den als Bildhauer berühmten Schüler des Lysipp handelt.

Literatur. Allgemeines vgl. § 790. Thales §§ 793, 795, vgl. o.; *Overbeck* Schriftqu. Nr. 1770; *Brunn* II 158. Zu den Sikyoniern Mnasitheos, Neokles, Xenon, deren Zeit ebenfalls unbestimmt ist vgl. §§ 795, 890. Arkesilaos *Overbeck* Nr. 1768 f.; *Brunn* 157 f., dessen Zeitansatz unmöglich niedrig ist. Eutychides *Overbeck* Nr. 1535; *Brunn* 157; vgl. *Löwy* Berl. phil. Woch. 1898, 1419. Ein Bild des Alkaios und der Sappho von ihm vermutet allzu unsicher *Lippold* Röm. Mitt. XXXIII 1918, 71 f.: die motivische Verwandtschaft der sitzenden Frauengestalt in einem pompeianischen Architekturbild mit der Tyche von Antiocheia genügt doch nicht als Grundlage eines so weittragenden Schlusses — selbst wenn seine Deutung des Wandbildes richtig sein sollte. Zur Typik des Bildes §§ 936, 940. Den Asklepiodoros mit *C. Th. Michaelis* Arch. Ztg. XXXIII 1875, 36 f. für ein Mitglied der sikyonischen Schule zu halten, ist kein zureichender Grund; vgl. § 818.

Apelles

Apelles galt dem späteren Altertum als der größte Maler aller Zeiten. Der Nachhall seines Ruhmes läßt uns noch etwas von dem Zauber eines königlichen Menschen empfinden, allein von seiner Kunst gewinnen wir nur eine allzu schwache Vorstellung. Der Glanz der Alexanderzeit liegt auf ihm und seinen Werken; wir spüren darin etwas von dem letzten Aufflammen aller Kräfte des Hellenentumes, das sich darin verzehrte, aber zugleich seine zündenden Funken ringsum in die Welt sandte. Es ist wahrlich mehr als höfische Schmeichelei oder politischer Ausdruck eines halborientalischen Gottkönigtumes, wenn Apelles dem Alexander den Blitz des Zeus in die Hand gab, wenn Protogenes ihn mit Pan als den neuen Dionysos erscheinen ließ. Was später wirklich höfische Formel wurde, ist hier zu Beginn lebendig empfundene Form, gebildet von der alten Göttergabe des griechischen Geistes, der mythenschöpferischen Phantasie, die ja auch das geschichtliche Bild des heroischen Jünglings sogleich umrankte und verklärte. Das Hellenentum, das die Erschütterung der Sophistik erlebt hatte und in die Bahnen reiner Wissenschaft einlenkte, war in Alexander noch einmal jung; das zu höchster Bewußtheit gesteigerte Persönlichkeitsgefühl schlug in romantisches Empfinden um. Das echte Empfinden aber adelt den Kultus des göttergleichen Jünglings mit der Königsbinde in mehr als einem Bilde des Apelles. Was bei Alkibiades Hybris war, hier schien es erlaubt, denn der wahre Genius überfliegt die Schranken der Alltäglichkeit; ihm sind jene platonischen Schwingen der Seele gewachsen. § 801

Nicht jeden ergreift der dionysische Geist; andere Große blieben kühler und verloren den Boden der Wirklichkeit, die ihnen groß genug erschien, nicht unter den Füßen. So riet Aristoteles dem Protogenes, freilich vergeblich, die unvergänglichen Taten Alexanders zu schildern, so tadelte Lysipp das Bild des Apelles und gab seinem Alexander die welterobernde Lanze in die Hand; so sehen wir endlich das geschichtliche Geschehen des Alexanderzuges im künstlerischen Brennspiegel des Mosaikbildes gesammelt. Allein Apelles hatte wohl in Sikyon die höchste Malkunst gelernt, aber er war kein Sikyonier wie Lysipp und kein helladischer Grieche von attischem Maaßgefühle wie Philoxenos. Wie er sich in der wissenschaftlich strengen Schule von Sikyon die leichte Anmut seiner jonischen Natur bewahrte, so verrät er auch den Überschwang, zu dem die Jonier neigten, der nach ihm zu jenem barocken Asianismus auch in der bildenden Kunst führte. Aber die jonische Art ist nicht einseitig; sie zeigt starke Ausschläge nach beiden Seiten: nicht nur die Übersteigerung von Stil und Ausdruck, sondern auch rücksichtslos scharfe Beobachtung ist jonisch; die Bildnisse des Apelles waren von packender Kraft der Charakteristik, die Gestalten seines Stieropfers stark individualisiert. Dazu kommt die Sinnenfrische, deren feinste Blüte die Charis ist; wir ahnen sie, wenn der rosige Schimmer seiner nackten Frauengestalten, das warme Fleisch seines jungen Opferdieners gerühmt wird; und die Erzählung, daß ihn Liebe zu seinem schönen Modell, Alexanders Pankaspe, ergriff, klingt auch nicht nach sikyonischer Sachlichkeit. Es ist wie ein doppeltes Vorzeichen für die hellenistische Kultur, daß Apelles alle Kräfte der griechischen Kunst in sich zu vereinen strebte und doch sein jonisches Blut so deutlich verriet. Abb. 648

So scheint es, daß vorwiegend das, was sich nicht erlernen läßt, an ihm jonisch war: die Eigenart des jonischen Wesens kam in seiner genialen Natur zum Ausdruck. Daß er deshalb noch nicht als Vertreter einer jonischen Malerschule zu gelten hat, ist schon im Überblick über die klassische Malerei gesagt worden. Aber man täte ihm gewiß auch Unrecht, wenn man ihn künstlerisch einfach als Sikyonier betrachten wollte. Das Genie steht über den Schranken seiner Schule und vollends einer solchen, die in der Beschränkung groß und seiner Natur in wesentlichen Zügen entgegengesetzt war. Er wird sich zu dieser Lehre verhalten haben wie die größten altattischen Bildhauer zu dem Vorbilde der jonischen Marmorplastik: sie lernten alles, was dort zu lernen war, und gaben doch nichts Eigenes auf, ja sie steigerten den Ausdruck ihrer Eigenart mit den neuen Kunstmitteln. Was anders als die attische Charis macht uns jene Kore im Peplos so liebenswert? Und kündigt sich nicht in dem wunderbaren Marmorleben des Saburoffschen Kopfes die schlichte Größe der phidiasischen Kunst vernehmlich an? Dies ist der tiefere Sinn des plutarchischen Wortes, daß Apelles mehr am Ruhm als an der Kunst der Sikyonier habe teilnehmen wollen. § 802

Was er in Jonien lernte, wissen wir nicht, denn wir kennen weder eine jonische Schule noch die Art seines Lehrers Ephoros von Ephesos. Sein Vater Pytheas lebte in Kolophon und war schwerlich Maler; sonst hätten doch wohl seine Söhne Apelles und Ktesilochos bei ihm gelernt. Aber ein Künstler war er doch vielleicht, denn unter den berühmten Toreuten erscheinen die Namen Pytheas und Apelles. So entstammt unser Meister wohl der alten jonischen Goldschmiedezunft, zu welcher auch Parrhasios in so enger Beziehung stand. Von Sikyon ging er an den makedonischen Hof, in die Heimat seines Lehrers Pamphilos. Dies kann nicht später als um 340 gewesen sein. Er hatte damals die lange, angeblich zwölfjährige sikyonische Lehrzeit hinter sich, muß also mindestens etwa dreißig Jahre alt gewesen sein. In Makedonien malte er zahlreiche Bildnisse Philipps und des jungen Alexander, der später nur ihm gestattete, ihn nach dem Leben zu malen — ein Vorrecht, das auch nur je ein Bildhauer und ein Gemmenschneider besaß: Lysipp und Pyrgoteles. Alexanders Zug nach Asien brachte Apelles wieder in seine jonische Heimat; Ephesos scheint sein Hauptsitz gewesen zu sein, wenigstens wurde er rechtlich zum Ephesier. Dort waren einige seiner berühmtesten Werke: der Alexander mit dem Blitz und ein Reiterbildnis des Königs, die Prozession des Megabyzos, des Eunuchenpriesters der Artemis, und doch gewiß auch das Bild der Artemis im Nymphenschwarm. Seine weiteren Schicksale sind von der Legende umsponnen, doch dürfen wir wohl glauben, daß er in Kos war — er wird sogar als Koer bezeichnet und es kann ihm nicht gleichgültig gewesen sein, wie seine Aphrodite Anadyomene beleuchtet und geschützt war —, und daß er, vermutlich von dort aus, den Protogenes in Rhodos besuchte. Vielleicht bei dieser Reise wurde sein Schiff nach Alexandria verschlagen; der Nordsturm braust über Rhodos oft genug dahin und fegt den Kanal von Karpathos. Da er mit Ptolemaios von früher her nicht gut stand, ist eine absichtliche Reise nach Alexandria nicht wahrscheinlich. Endlich soll er in Kos bei der Arbeit an einer zweiten Aphrodite gestorben sein. Ist dies unvollendete Bild nicht ein Doppelgänger der beschädigten Anadyomene, so mag er es wirklich in Kos, wo er diese vergleichen konnte, gemalt haben.

§ 803 Die Glaubwürdigkeit dieser Angaben hängt stark davon ab, wie man die Schriftstellerei des Apelles bewertet. Es heißt, er habe Bücher über Malerei herausgegeben und an seinen Schüler Perseus über diese Kunst geschrieben. Das kann ein einziges Werk, vielleicht in mehreren Büchern gewesen sein. „Bände, welche die Lehre der Malerei enthalten", sagt Plinius: das ist die typische Fachschriftstellerei wie sie auch sein Lehrer Pamphilos und sein Genosse Melanthios trieben, die doctrina seiner Kunst. Daß er dabei vergleichende Urteile über andere Meister abgab, ist nur natürlich. Von hier ist aber ein sehr weiter Schritt bis zu dem reizvollen Geplauder einer Autobiographie nach Art des Benvenuto Cellini, wie man sie neuerdings für ihn vermutet hat. Der Einfall ist hübsch und mit scharfsinnigen Konjekturen sind die Namen Apelles, Lais, Akrokorinth in eine Glosse, wo davon sonst nicht die Rede ist, gesetzt und ist hier und anderwärts so lange geändert worden, bis eine reizende Novelle entstand; und diese fügt sich nun vortrefflich mit anderen Geschichten jener Art, wie wir sie besonders bei Zeuxis und Parrhasios kennen gelernt haben, zusammen. Cellini mutet ja auch ganz jonisch an; aber genügt das zum Beweise, daß Apelles jener Novellist war und nicht vielmehr Duris von Samos und *Ernst Maaß?* Apelles hat sein Selbstbildnis gemalt, offen und nicht mehr als Hermes wie Parrhasios; daß er es auch geschrieben habe, ist nicht erweislich.

So sind wir der kritischen Prüfung der Überlieferung nicht enthoben. Am wenigsten wird das Lebensbild davon berührt: seine wissenswerten Züge stehen fest. Es ist für uns gleichgültig, ob er in Alexandria war oder nicht, ob er in Kos oder in Ephesos starb, ja selbst, wie sein Verhältnis zur schönen Pankaspe war: ob Alexander sie ihm wirklich großherzig schenkte oder auch nur entließ, ob Apelles sie „zu seiner Gemahlin machte" oder sich nur eine Weile an ihr erfreute. Lieber wüßten wir, ob und in welchem Maaße sie ihm als Modell zur Aphrodite Anadyomene diente und wie dies Idealbild sich von ihrem Aktbildnis unterschied. Eine solche Frage ist wichtiger nicht nur als die äußeren Ereignisse seines Lebens, sondern auch als die rein menschlichen Charakterzüge, die sich aus Geschichten von verschiedener Glaubwürdigkeit entnehmen lassen; aber leider bleibt sie wie andere dieser Art ohne Antwort.

Für seine Kunst und für sein Charakterbild gleich zuverlässig ist nur das, was sich zweifellos auf seine Schriften zurückführen läßt. Es sind dies hauptsächlich die Urteile über drei von seinen Zeitgenossen und über seinen eigensten Vorzug: er gestand freimütig zu, daß jene ihm in wesentlichen Dingen überlegen seien, Melanthios in der Komposition, Asklepiodoros in der Symmetrie, d. h. in den Maaßverhältnissen der menschlichen Gestalt, Protogenes in allem teils überlegen, teils gleich; nur in einem sei er selbst allen anderen überlegen: in der Charis, der natürlichen Anmut. Dies Wort wäre vieldeutig, wenn er es nicht näher bestimmte: es war im allgemeinsten Sinne der Leichtigkeit und Frische des künstlerischen Ausdrucks, die freilich auch durch unablässige Übung der Hand gefördert wurde, gemeint. Denn er sagte, daß Protogenes sich durch übermäßige Sorgfalt um diesen höchsten Preis bringe; er dagegen wisse zur rechten Zeit die Hand vom Bilde zu lassen. Hier sehen wir Selbstbewußtsein und edle Bescheidenheit verbunden, das Kennzeichen eines wahrhaft großen Charakters, eine Sachlichkeit, die bei Künstlern äußerst selten ist. Melanthios scheint sie nicht bewährt zu haben, denn ein dorisch rauhes Echo klang dem liebenswürdigen Jonier zurück: Kühnheit und Härte müsse in den Werken wie im Charakter sein. Der Gegensatz zu Apelles ist zu auffällig, als daß man ihn für zufällig halten möchte; dann aber kann es nur die Antwort des stolzen Hauptes der sikyonischen Schule sein.

§ 804 Ist schon dies nicht ganz sicher, so betreten wir bei den Anekdoten über Apelles um so unsichereren Boden, als sein großer Name gewiß nach dem Gesetz der Massenanziehung wirkte. Schon bei Zeuxis war von der Geschichte die Rede, die von beiden Meistern erzählt wird: sie hätten dem Megabyzos, der in der Werkstatt töricht über Malerei redete, geraten, sich nicht vor den Farbenreibern lächerlich zu machen. Daß die Erzählung bei Zeuxis verballhornt ist und auch besser zu dem Ephesier Apelles paßt, beweist um so weniger für ihre Wahrheit, als sie bei Apelles sogar auf Alexander übertragen wird: welch ein herrliches Beispiel männlichen Freimutes vor Königsthronen! Freilich kann auch ein rhetorischer Gemeinplatz von einer wahren Geschichte ausgehen; nur läßt es sich im Einzelfalle selten nachweisen. Wenn Plinius darin zugleich ein Beispiel der Liebenswürdigkeit des Apelles sieht, so klingt das ganz nach seiner eigenen Weisheit. Verwandt sind zwei weitere Anekdoten. Alexander habe sein Reiterbildnis nicht gebührend gewürdigt, sein Pferd es dagegen angewiehert; darauf habe Apelles dem Alexander gesagt, das Pferd scheine kunstverständiger als er zu sein. Daß dies zu stark ist, versteht sich; aber deswegen braucht man noch nicht eine andere Bedeutung von γραφικώτερος zu suchen und die typische Geschichte in ihr Gegenteil zu verkehren: Apelles habe gesagt, das Pferd scheine besser gemalt zu sein als der König. Sie ist eben einfach unglaubwürdig, obwohl *Woermanns* Kater auf eine gemalte Katze zusprang, während er gerade über Apelles schrieb. Daß dies Verhalten zur Kunst, über das ja auch die meisten Menschen nicht hinauskommen, kein Kunstverständnis ist, braucht man nicht einmal geltend zu machen; es ist der endlos wiederholte Gemeinplatz von der täuschenden Naturtreue, den man sich gewiß nicht von Apelles mit feiner Ironie verwendet zu denken hat. Denn er erscheint auch in anderer Form, die selbst Plinius verdächtig vorkam: bei einem Wettbewerb mit Pferdebildern habe Apelles die Probe durch ein Roß machen lassen, das nur sein Bild angewiehert habe; und dies sei auch später stets geschehen.

Von ihm wie von Protogenes, Nealkes und anderen bis zu dem hannöverschen Hofmaler Ramberg wird auch die törichte Geschichte erzählt, er habe den blutigen Schaum am Maul eines Pferdes dadurch erzielt, daß er nach vergeblichem Bemühen wütend den Schwamm mit der fortgewischten Farbe auf das Bild geworfen habe. Auch unser Sprichwort: Schuster bleib bei deinem Leisten, wird auf ihn zurückgeführt; er habe am Schuh etwas berichtigt, sich aber verbeten, daß der Schuster nun auch am Bein etwas tadeln wollte: ne supra crepidam sutor iudicaret. Lieber würde man glauben, daß er einem Schüler zu dessen mit Goldschmuck beladener Helena gesagt habe: „Mein Junge, weil Du sie nicht schön machen konntest, hast Du sie reich gemacht“, und daß er einen auf seine Schnellmalerei eitlen Schmierer mit dem Wort abfertigte, er wundere sich nur, daß er nicht gleich mehr solche Bilder gemalt habe. Allein der Wert solcher Geschichten liegt in ihrer typischen Wahrheit; eine individuelle Gewähr haben sie nicht.

Anderes derart führt uns etwas näher an seine Kunst heran. Wertlos ist zwar die Angabe, Phryne, die auch das Vorbild der knidischen Aphrodite des Praxiteles gewesen sei, habe Apelles durch ihr Bad in der Bucht von Eleusis vor den Augen des großen Festzuges zu seinem Bilde der Anadyomene angeregt — wenn dies auch an sich möglich und sogar mit der Annahme vereinbar ist, daß ihm im einzelnen Pankaspe als Modell gedient habe. Allein das Ganze ist doch offenbar nur ein anschauliches Gebilde der Phantasie, die die große Hetäre mit den größten Meistern beider Künste verband. Bezeichnender ist die Geschichte aus Alexandria. Nebenbuhler, d. h. wohl Antiphilos, stellten ihm angeblich eine falsche Einladung zu dem ihm wenig gewogenen Ptolemaios zu. Auf dessen erzürnte Frage, wer ihn geladen habe, soll er ein Stück Holzkohle ergriffen und die Züge des Boten so treffend auf die Wand gezeichnet haben, daß der König den Mann bei den ersten Strichen

erkannte. Dies entspricht dem Ruhm seiner Bildnisse und dem Sprichwort, das die Vollendung seiner Zeichenkunst betont: nulla dies sine linea. Dies wird eine Vorschrift seines Lehrbuchs gewesen sein: die unablässige Übung gehörte zu der sicheren Leichtigkeit, aus der die Anmut der Wirkung hervorging.

§ 805 Damit hängt auch die novellistisch ausgeschmückte und sachlich anscheinend verballhornte Geschichte von seinem Besuch bei Protogenes zusammen. Er habe ihn nicht zu Hause getroffen und der alten Magd auch seinen Namen nicht gesagt, sondern als Erkennungszeichen nur eine Linie auf einer bereitstehenden leeren Bildtafel gezogen. Protogenes habe ihn daran gleich erkannt, die Linie durch eine noch feinere gespalten und das Haus wieder verlassen. Diese Linie habe Apelles dann nochmals gespalten, worauf sich Protogenes als überwunden bekannt habe. Diese denkwürdige Tafel sei noch in der Kaiserzeit auf dem Palatin aufbewahrt und bewundert worden, aber bei einem Brande zugrunde gegangen, sagt Plinius. Irgend etwas kann daran wahr sein, doch hat es keinen Zweck, sich im einzelnen wahrscheinlichere Möglichkeiten auszudenken. Die Novelle rankt sich allzu dicht selbst um Dinge, die auf das Lehrbuch zurückgehen, so auch um das Urteil über Protogenes. Sie zeigt uns Apelles sprachlos vor dem Ialysosbild, an dem Protogenes sieben oder gar elf Jahre gemalt haben sollte; dann folgt jener Ausspruch. Sollen wir Duris tadeln, daß er uns die Wahrheit durch einen poetischen Schleier sehen läßt? Er war doch nun einmal kein Mann des kritischen Verstandes, sondern der gestaltenden Phantasie.

So wissen wir auch nicht, ob etwas an der Erzählung ist, Apelles habe die elenden Preise, die Protogenes in Rhodos für seine Bilder erhielt, dadurch in die Höhe getrieben, daß er verbreiten ließ, er wolle sie für fünfzig Talente erwerben und dann als eigene verkaufen. Die Einschätzung des werten Publikums, die darin liegt, könnte man dem erfahrenen Meister schon zutrauen. Zur Vorsicht mahnt aber ein Beispiel gröblicher Entstellung, das sogar ein Mann wie Lukian weitergab: die aitiologische Legende des Bildes der Verleumdung, in welcher Apelles in eine lange nach seinem Tode vorgekommene Verschwörungsgeschichte verstrickt erscheint. Daraus geht nur hervor, daß man die Veranlassung dieses merkwürdigen Bildes nicht kannte. Es ist nicht einmal sicher, daß es auf einem Erlebnis des Apelles beruht, denn auch dies kann aus seinem schlechten Verhältnis zu Ptolemaios und Antiphilos fälschlich erschlossen worden sein. Von der *Maaß*schen Laisnovelle endlich wird bei den einzelnen Werken noch die Rede sein. Ihr überlieferter Kern, daß Apelles das schöne Mädchen in Korinth beim Wasserholen von der Peirene entdeckte, wird wahr sein; die Angabe, daß er sie als knospende Jungfrau statt einer Hetäre zum Gelage mitbrachte, klingt entschieden individuell und er wird auch sonst als ihr Verführer bezeichnet.

Uns geht an dieser korinthischen Hetärenkönigin, dem Gegenstück der attischen Phryne, nur eins an: ihre weder dürre noch fleischige, sondern „knappsaftige“ Gestalt. So war also das Mädchen, das Apelles entzückte; es klingt, als sei von der Schwester des Apoxyomenos die Rede. So gewinnt doch vielleicht unsere Vorstellung von seinen Frauengestalten ein wenig Form und Farbe: zu dem rosigen Schimmer ihres Inkarnats, zu der vollendeten Wiedergabe des Stofflichen, die den Eindruck warmen Lebens hervorrief, kommt die geschmeidige Schlankheit. Sie war gewiß auch seinen männlichen Gestalten eigen, sofern er nicht in absichtlicher Charakteristik vom jugendlichen Idealtypus abwich wie bei den individuell gebildeten Männern aus dem Volk in seinem Stieropfer. Damit sind wir vollends im Bereich des Lysippos angelangt. Daß Apelles die höchste Vollendung im harmonischen Ausgleich der Proportionen nicht erreicht zu haben glaubte, zeigt seine Anerkennung des Asklepiodoros. Aber das wird zu jenen Dingen gehört haben, die, wie Plinius sagt, nur die Künstler verstehen; dagegen wirkte der Reiz von Form, Haltung und Bewegung seiner Gestalten gewiß auf jedes empfängliche Auge. Die Linienschönheit muß auch in dieser vollendeten Malerei den Eindruck stark bestimmt haben.

Vom Reiz der Farbe bei den Frauen und dem jungen Opferdiener war schon die Rede. Ähnlich war Alexander von Natur: weiß mit Rötung der Brust und des Gesichtes. Aber hier verschlingen sich die Fäden eigentümlich: Apelles, der Meister individueller Charakteristik, malte Alexander wenigstens in dem berühmten Bilde mit dem Blitz nicht wie er war, sondern nach alter Weise mit dunklerer Farbe. Dabei mag verschiedenes zusammengewirkt haben; das Gewicht der Überlieferung mindestens insofern, als der heroisierte Heldenkönig nicht mädchenhaft zart erscheinen sollte wie jener Theseus des Parrhasios, und die Absicht einer malerischen Wirkung, die an den Apoxyomenos erinnert: die Hand mit dem Blitze schien aus dem Bild herauszuragen. Nun darf man sich den Blitz schwerlich allzu natürlich flammend denken; es war im wesentlichen gewiß jenes alte stilisierte Metallgebilde; das aber wird gestrahlt haben wie das Silbergerät bei dem Opfer in der Sonne. Diese Wirkung war nun nur zu erreichen, wenn Alexander dunkel gehalten war; hat doch selbst Rembrandt bei dem Bilde seines Bruders mit dem Helm in dieser Hinsicht fast zuviel getan: der Helm

lenkt den Blick von dem Gesicht ab. Der Blitz in der Hand braucht aber nicht ähnlich ungünstig gewirkt zu haben und war ja auch von ganz anderer Bedeutung; man kann sich das rechte Gleichgewicht in der Gesamtwirkung leicht denken.

„Und all dies ist nur mit vier Farben gemalt", sagt Plinius, der den Apelles auch im Zusammenhange der Koloristik als Vierfarbenmaler bezeichnet. Wir haben angesichts eines Werkes wie das Alexandermosaik allen Grund, dieser Angabe zu vertrauen, wissen freilich nicht, ob Apelles stets nur mit den alten vier Farben Weiß, Schwarz, Rot und Gelb gemalt hat. Immerhin gibt das Mosaik unserer Vorstellung doch wenigstens einen allgemeinen Rückhalt; es zeigt uns ja auch starke Tiefenwirkungen, Luftperspektive, Glanzlichter, schimmerndes Metall. § 806

Noch eine wichtige, aber leider nicht ganz eindeutige Angabe über die malerischen Mittel des Apelles besitzen wir. Unter der Voraussetzung, daß Plinius seine Quelle richtig verstand und daß die beste Überlieferung seines Textes im wesentlichen unversehrt ist, kommt man am ehesten zu folgender Annahme. Apelles besaß einen Firnis, dessen Herstellung sein Geheimnis blieb. Er war natürlich vollkommen durchsichtig, aber nicht ganz farblos, sondern enthielt eine stark verdünnte Schwärze, die wahrscheinlich aus gebranntem Elfenbein bestand. Er wirkte wie unser Firnis, als Schutz sowie zur Verstärkung der dunklen Farben, die durch seinen Glanz eine höhere Leuchtkraft erhielten als in stumpfem Zustande. Da er aber nicht wasserhell, sondern durch die Schwärze leicht getrübt war, dämpfte er gleichzeitig die hellsten Farben etwas und stimmte alle zusammen; er war also gleichzeitig ein Firnis und eine Lasurfarbe. Dadurch entstand der Eindruck eines Anblicks aus der Entfernung. Wir ersehen daraus, daß Apelles über die bei so vielen anderen Malern getadelte Härte der Farbenwirkung, die uns an die Bilder des dritten pompeianischen Stiles erinnert, hinausgelangt war. Mit dieser Lasur scheint er seinen Bildern zugleich einen ähnlichen Glanz verliehen zu haben wie Pausias den seinen durch die Vollendung der enkaustischen Technik. Über das Verhältnis der beiderseitigen Koloristik ist damit freilich noch nichts ausgesagt.

Von der Kompositionskunst des Apelles gibt nur Lukians Beschreibung des Bildes der Verleumdung eine schwache Vorstellung; denn aus seinem eigenen Zugeständnis, daß ihm Melanthios darin überlegen sei, läßt sich nichts Näheres schließen. Seine Kompositionen können dennoch sehr bedeutend gewesen sein, wozu ja keine große Gestaltenzahl notwendig ist; und wir wissen nicht einmal, ob es nicht auch gestaltenreiche Bilder von ihm gab. Solche zu erschließen hat man freilich schwerlich mit Recht versucht: Antigonos und Kleitos seien nicht, wie Plinius irrig übersetzt habe, nur mit ihren Pferden, sondern mit ihrer Reiterei dargestellt gewesen (ἡ ἵππος). Hier liegt es doch näher, an einfache Reiterbildnisse zu denken. Eher ließen sich in der Prozession des Megabyzos und in dem Nymphenschwarm der Artemis umfangreiche Bilder vermuten; allein notwendig ist das nicht; bei Kompositionen von der Art des pompeianischen Triumphzuges des Dionysoskindes und des Omphalebildes oder auch des trunkenen Silens von Rubens kommt man mit weniger als einem Dutzend Gestalten aus. Herrmann 77 Tf. 59ff. Abb. 664

E silentio ausschließen lassen sich größere Darstellungen freilich auch nicht; hören wir doch auch von der Verleumdung mit ihren zehn Gestalten nur durch Lukian. Dies Bild zeigte einen Zug von sieben Gestalten, der sich auf drei andere zu bewegte; fünf, von welchen die vorderste vielleicht etwas losgelöst war, bildeten die Mittelgruppe. Eine etwas nähere Anschauung gewinnen wir nur von den Motiven, nicht von der Komposition. Zwischen einer streng reliefmäßigen, jedoch sicher nicht gleichmäßig raumfüllenden Anordnung und einer mehr oder minder schräg in die Tiefe gebauten mit starker Raumwirkung auch der einzelnen Gruppen bleibt ein weiter Spielraum; und von der Räumlichkeit des Bildes erfahren wir gar nichts und können eben daraus auch nur vermuten, nicht aber bestimmt folgern, daß sie weniger eingehend behandelt war als etwa bei der Hochzeit Alexanders von Aetion.

Trotz dieser Dürftigkeit der Angaben gewinnt man doch den Eindruck einer erheblichen Mannigfaltigkeit der Werke. Die Götterdarstellungen reichten von Einzelgestalten bis zu dem Schwarm der Artemis, die Bildnisse bis zu dem Perserkampf des Neoptolemos und den „Apotheosen" Alexanders zwischen Göttern und auf dem Siegeswagen. Dazu kommt das Stieropfer, die ephesische Prozession, das merkwürdige Bild der Verleumdung und verschiedenes Fragliche, worin vielleicht keine selbständigen Bilder zu sehen sind; denn alles § 807

Derartige läßt sich selbst in den uns bekannten Bildern unterbringen: ein Hirschkalb bei Artemis, ein Streitroß bei Neoptolemos oder anderen Kriegern, Sterbende ebenda, sofern es sich nicht um Grabbilder wie die Stele von Pagasai mit der sterbenden Wöchnerin handelt. (Abb. 748) Donner, Blitz und Wetterleuchten können ihr Dasein bei Plinius dem Mißverständnis eines gegen den Alexander mit dem Blitz gerichteten Tadels verdanken, aber auch sakrale Personifikationen, dann wohl in einem Dreivereine gewesen sein. Völlig unbestimmbar ist nur die „Monoknemos", bei welcher man an Aphrodite und an Lais gedacht hat.

Von der Mitarbeit des Apelles an dem gemeinsamen Werk der Schule des Melanthios, dem Bilde des Tyrannen Aristratos als Sieger im Wagenrennen, war schon die Rede; sie ist durch Polemon, also wohl zuverlässig bezeugt. Sein meistgerühmtes Werk war die Aphrodite Anadyomene, die sich erst im Asklepieion von Kos, dann im Cäsartempel in Rom befand. So oft sie erwähnt und in Epigrammen gefeiert wird, läßt sich doch nur ihr allgemeines Motiv sicher erkennen: sie war nackt und strich sich Wasser und Schaum mit den Händen aus dem Haar. Alles weitere ist strittig, doch darf es als sehr wahrscheinlich gelten, daß sie mit halbem Leib, und zwar fast mit dem ganzen Rumpf aus dem Wasser auftauchte. Dazu mußte sie Grund unter den Füßen haben, sie stand also dicht am Strand und machte sich bereit, das Meer ganz zu verlassen und die Gewänder und Schmuckstücke zu empfangen, von welchen der Beschauer wußte, daß sie für sie bereitgehalten wurden. Dargestellt war das gewiß nicht; das Bild bestand offenbar nur aus dieser einen Gestalt und zeigte nicht ihren Empfang wie das Relief des Phidias an der Basis des olympischen Zeus, ähnliche Werke der älteren Kleinkunst und vielleicht auch das ludovisische Relief. Diese Werke zeigen uns die eine Wurzel des Bildes und sind durch das Herausragen selbst der bekleideten Gestalt mit halbem Leibe wichtig: um wieviel mehr konnte eine nackte Aphrodite halb im Wasser stehen.

Daß sie dies tat, geht aus einzelnen Angaben deutlich hervor. Könnte es in einem Epigramme zur Not als dichterischer Gemeinplatz gelten, daß sie nur die Brust zeige — τὰ καὶ θέμις, was ähnlich von einer schwimmenden Aphrodite auf einem silbernen Spiegel gesagt wird —, so läßt doch Ovid keinen Zweifel. Er nennt in den Tristien in einer sehnsüchtigen Aufzählung palatinischer Kunstschätze zwar ohne Künstlernamen, aber unverkennbar nach einem kleinen obszönen Bilde den Aias und die Medea des Timomachos, dann unsere Aphrodite — „nur von den mütterlichen Wassern bedeckt". Wenn dieser lüsterne Erotiker ihre Nacktheit so einschränkt, so muß sie wirklich im Wasser gestanden haben — was gerade etwas für seinen raffinierten Geschmack gewesen sein wird; auch der Ausdruck προκύπτειν in einem Epigramm bestätigt das. In dieser Erkenntnis darf man sich nicht durch Statuen, Statuetten, Gemmen u. a. m. irre machen lassen. Denn sie gehören zu einer hoch im 5. Jahrh. beginnenden Typenreihe der nackten Diadumene, die später mannigfach abgewandelt wurde. In dieser Typik stand auch das Bild des Apelles, doch nahm es motivisch und vollends malerisch eine Sonderstellung ein.

In dieser Hinsicht möchte man noch zweierlei wissen. Am ehesten zu beantworten ist die Frage, wie weit der Körper aus dem Wasser ragte. Hier bleibt der Vorstellung anscheinend nur ein geringer Spielraum. Der Schoß muß unter Wasser gewesen sein; zwischen ihm und der Brust läßt sich aber der weibliche Körper nicht beliebig quer teilen, wenn nicht ein in Organismus, Proportionen und Linienzug höchst unbefriedigender Abschnitt entstehen soll. Die Teilung muß vielmehr dicht über dem Schoß oder nicht allzu tief unter der Brust sein, und zwar auch bei deutlichem Durchschimmern der unteren Hälfte; man kann den Versuch mit einem durchscheinenden Papier leicht machen. Die hohe Teilung erscheint nun bei einer stehenden Gestalt, die ihr Haar auspreßt, unmöglich; sie stände noch viel zu tief und für unser Gefühl etwas beängstigend im Wasser. Dagegen paßt sie vortrefflich für die Schräglage in einem idealisierten Schwimmen, wie es ein römisches Wandbild zeigt. So bleibt nur die tiefe Teilung, die in der Nähe des Biegungsscheitels der Standbeinhüfte liegen muß. Dies gilt auch für mäßige Schrägansichten; einen gewissen Spielraum lassen nur die Einzelheiten der Körperbildung — die Hüftenlinie unterliegt starken individuellen Verschiedenheiten — und des Standmotives. Mit einer wesentlich höheren Lage der Teilung wäre nur bei annähernder Seitenansicht zu rechnen; an eine solche ist aber schwerlich zu denken.

§ 808 Einen ähnlichen Anhalt für die Vorstellung von der malerischen und räumlichen Behandlung des Bildes besitzen wir nicht. Es läßt sich nicht einmal sicher entscheiden, ob der Unterkörper vollständig durch das Wasser schimmerte wie das Gesicht der Methe des Pausias durch das Glas, oder ob das Bild etwa ähnlich abgeschnitten war wie die Anadyomene aus dem Kreise des Tizian. Die überlieferte Beschädigung des unteren Teiles, den kein späterer Maler wiederherzustellen wagte, beweist dafür nichts; denn schließlich ergriff die Zerstörung das ganze Bild. Es läßt sich nur sagen, daß das Durchscheinen für Apelles leichter darzustellen war als für die Neueren, denn er war nicht in gleichem Maaß an die Gesetze der Perspektive und der Strahlenbrechung gebunden; so konnte er

z. B. für die Meeresfläche einen wesentlich höheren Augenpunkt wählen als für die Gestalt, wie wir das noch bei dem pompeianischen Bild von Phrixos und Helle und seinen Verwandten sehen. Dies ist immerhin wahrscheinlicher als die Annahme einer Durchschnittsansicht wie hinter der Scheibe eines Aquariums; aber so gut wie bei jener Helle brauchte auch bei der Aphrodite der untere Teil nicht durchzuscheinen. Ob das Bild außer der Wasserfläche noch landschaftliche Elemente enthielt, läßt sich nicht erraten. Notwendig ist es so wenig wie bei dem tizianischen Bilde, das abgesehen von dem höheren Herausragen doch vielleicht den besten Anhalt für die Vorstellung bietet. Daß die Gestalt das Bild durchaus beherrschte und in seiner vordersten Raumschicht stand, ist im Grund auch die Voraussetzung für den Rat des Epigrammatikers, sich vor dem vom Haar abtropfenden Schaum zu hüten; damit ist aber eine Darstellung des ganzen Unterkörpers unter Wasser noch schwerer vereinbar als mit den Angaben über die Verhüllung durch das Wasser.

Die Nachrichten über eine zweite unvollendete Aphrodite lauten so bestimmt, daß wir nicht berechtigt sind, sie für irrig von der Anadyomene hergeleitet zu halten, weil diese zuerst im Unterteil Schaden litt, jene unten nur erst angelegt war. Denn die Vollendung von oben nach unten ist das natürliche und Cicero gibt genau an, daß sie beim Tode des Malers erst bis zum oberen Teil der Brust vollendet war; ein so unvollständiges oder damals schon so weit zerstörtes Werk hätte aber niemals den Ruhm der Anadyomene erlangt. Eher könnte das Verhältnis umgekehrt, d. h. die Nachricht über den anfänglichen Schaden der Anadyomene von der zweiten Aphrodite auf sie übertragen sein. Wie dem aber auch sei, für beide Bilder ist aus der Angabe des Petron über eine „Einschenklige“ des Apelles (μονόκνημος hergestellt aus dem sinnlosen monocremos) schwerlich etwas zu lernen. Dies Bild mit dem sonderbaren, nur für Kenner verständlichen Beinamen hat Petron gewiß nicht erfunden; was es darstellte, müssen wir uns bescheiden, nicht zu wissen. Denn für ein Mädchen im seitlich offenen Peplos hatten die Griechen ja das Wort Phainomeris und die Lais vollends hätten sie doch bei Namen genannt.

Von Götterbildern des Apelles werden nur noch wenige erwähnt: eine bekleidete Charis in Smyrna, eine sitzende Tyche und jene Artemis im Nymphenschwarm, wie die Angabe des Plinius überzeugend verbessert wird; denn er sagt: im Chore opfernder Jungfrauen, vergleicht dann aber die Homerverse, die sie im Gebirge von Nymphen umschwärmt jagend dahinziehen lassen. Damit drängt sich die Annahme auf, daß er das doppelsinnige Wort θύω, opfern und daherstürmen, falsch übersetzt hat; denn eine unter die Opfernden gemengte Artemis ist auch sachlich anstößig. Von der Komposition des Bildes war schon die Rede: man braucht keine große Gestaltenzahl anzunehmen; acht bis zehn Nymphen, überragt von der das Bild beherrschenden Göttin, genügen vollauf. Dazu mag jenes einzeln gerühmte Hirschkalb und vielleicht noch anderes Beiwerk gekommen sein. Da offenbar ein Dahinziehen dargestellt war, kann das Bild ähnlich wie das der Verleumdung komponiert gewesen sein. Endlich wird noch ein nackter Heros stark, aber rhetorisch nichtssagend gerühmt. Auch ein unsignierter Herakles in Rückenansicht in Rom galt als Werk des Apelles.

§ 809 Die größere Hälfte der uns bekannten Werke besteht aus Bildnissen, die im Rufe äußerster Ähnlichkeit standen; man behauptete sogar, daß ein Metoposkop daraus die Todesjahre der Dargestellten bestimmt habe — was selbst Plinius etwas stark fand. Schon am makedonischen Hof malte Apelles viele Bilder Philipps und Alexanders. Bei Philipp stand er vor der gleichen Aufgabe wie bei Antigonos, einen Einäugigen darzustellen. Wir wissen nicht, ob er sie mit ähnlich vornehmem Verzicht auf das äußerliche Kennzeichen, das z. B. in dem Schielen von Raffaels Kardinal Inghirami so stark wirkt, gelöst hat: durch eine den Fehler verbergende Annäherung an die Seitenansicht.

Von dem berühmtesten Alexanderbilde, dem mit dem Blitz, war schon die Rede. Über das Grundsätzliche der heroischen Auffassung und der malerischen Behandlung kommen wir nicht hinaus. Es liegt nahe, in einer Gemme mit der Inschrift Neisou einen Nachhall des Bildes zu vermuten, auch wenn sie einen seiner Nachfolger darstellt; denn der in der Rechten des ruhig stehenden Mannes halb erhobene Blitz fällt auf und ist in einem Gemälde ebenso wie der Kopf weniger in die Fläche gelegt zu denken. Allein dies vermag doch weder für das Ganze noch gar für die Einzelheiten Gewähr zu bieten. Die kleine

Ägis am linken Arm, der Adler und der Schild im Hintergrunde sehen stark nach hellenistischer Aufmachung aus. Immerhin hat die Gemme mehr Anspruch darauf, unserer Vorstellung den Weg zu weisen, als ein pompeianisches Bild des jugendlichen thronenden Zeus, eine dekorative Einzelgestalt, der Leda und Danae entsprechen. Nun kennen wir zwar Darstellungen des jungen Zeus, so die Statue des Zeus παῖς von Hageladas, aber es könnte hier immerhin der Alexandertypus benutzt sein. Allein zu dieser Annahme ist gar kein Grund und an das ephesische Bild des Apelles ist vollends nicht zu denken; denn dort schien die Hand mit dem Blitz aus der Tafel zu ragen, hier aber liegt sie weit hinter dem Knie im Schoß. Nur die Stilisierung und malerische Behandlung des Blitzes, der sich von der dunklen Gewandtiefe abhebt, verdient Beachtung.

Gar nichts Näheres wissen wir von dem Bild Alexanders mit dem Pferde — wir können nicht einmal bestimmt sagen: dem Reiterbildnis — in Ephesos, etwas mehr von zwei „Apotheosen", wie man heute sagt. Beide Bilder waren später in Rom auf dem Augustusforum und der elende Kaiser Claudius durfte sich ungestraft daran vergreifen: er ließ die Gesichter Alexanders herausschneiden und durch solche des Augustus ersetzen. Das eine Bild zeigte den König mit Nike und den Dioskuren, seinen göttlichen Brüdern; das andere auf dem Triumphwagen und daneben angeblich den „Krieg", dessen Hände auf dem Rücken gebunden waren. Da Alexander wirklich nicht als Friedensfürst wie Augustus gelten kann, wird diese Gestalt im Typus eines Gefangenen wohl die besiegten Gegner bedeutet haben; die Bezeichnung als Belli imago dürfte eine augusteische oder claudische Umdeutung sein. Daß es nicht möglich ist, von diesen Bildern eine nähere Vorstellung zu gewinnen, zeigt die Verschiedenheit in der Behandlung ähnlicher Vorwürfe in späterer Zeit, von kampanischen Bildern bis zu spätrömischen Münzen und Medaillen. Wir erhalten dadurch nur Einblick in die Typik, zu welcher auch die Bilder des Apelles gehörten.

Bei einigen Bildnissen von Feldherren und Beamten Alexanders wird wenigstens die allgemeine Gestaltung angedeutet: Archelaos mit Frau und Tochter, also ein Gruppenbildnis wie die cognatio des Pamphilos und viele damalige Grabreliefs, die ja bisweilen auch rein repräsentativ und ohne jede Trauerstimmung sind; Neoptolemos zu Pferde gegen Perser kämpfend, eine Komposition, die man sich zwischen dem Grabrelief des Dexileos und der einen Schmalseite des Alexandersarkophages gelegen, aber wohl weniger in der Fläche entfaltet denken darf. Darüber hinaus kann man ein Gemälde nicht mehr als Bildnis der Hauptgestalt bezeichnen; wer wollte das Alexandermosaik so nennen? So ist nicht anzunehmen, daß Kleitos und der gepanzerte Antigonos an der Spitze ihrer Reiterei dargestellt waren, was ein doppeltes Mißverständnis des Plinius voraussetzen würde. Auch für diese Bilder lassen sich Grabreliefs vergleichen: Antigonos schreitend (oder auch nur in Schrittstellung) mit seinem Pferde; Kleitos in eiligem Aufbruch zum Kampf, also wohl schon aufgesessen, die Hand nach dem Helme, den ihm ein Knappe reichte, ausstreckend. Für dieses offenbar von starker Bewegung erfüllte Bild bieten attische und hellenistische Grabreliefs nur den Rohstoff: der Tote steht ruhig neben dem stampfenden Pferd, ein kleiner Diener hält den Schild und hat sich gelegentlich auch den großen Helm seines Herren aufgestülpt oder reicht ihn ihm. Ein anderes berühmtes Bild zeigte den Antigonos zu Pferde. Auf dies, wenn nicht auf beide, mag sich jene Nachricht von dem Verbergen seiner Einäugigkeit beziehen, doch kann Apelles ihn noch öfter gemalt haben. Eins von diesen Bildern befand sich wie die Anadyomene und das Stieropfer im Asklepieion von Kos. — Aus den sonstigen Bildnissen heben sich nur noch das Selbstbildnis des Apelles und die nackte Pankaspe heraus; die anderen sind für uns bloße Namen: der Satrap Menander und Antaios in Rhodos, der Tragöde Gorgosthenes in Alexandria, Habron in Samos. Ob die Sterbenden, exspirantium imagines, als Grabbilder oder als Zubehör in Bildern wie das des Neoptolemos auch hierher gehören, ist, wie oben gesagt, fraglich.

§ 810 Es bleibt noch eine Gruppe von verhältnismäßig gestaltenreichen Bildern: das Stieropfer in Kos, die Prozession des Megabyzos in Ephesos und die Verleumdung. Von der Prozession gewinnen wir keinerlei Vorstellung. Daß es kein langer Zug gewesen zu sein braucht, ist oben schon bemerkt; es kann ein Bild der Hauptgruppe in einer zwischen reiner Seitenansicht und annähernder Vorderansicht liegenden Komposition gewesen

sein; damit sind eine Fülle künstlerischer Möglichkeiten gegeben. Von dem Opfer werden fünf Gestalten und der Stier genannt; es können aber noch mehr gewesen sein und ein Altar ist wohl auch anzunehmen, da ein Opferdiener mit einem silbernen Feuergerät zur Stelle war. Wenn kein Priester genannt wird, so braucht er nur kein so auffälliges Beispiel von Naturwahrheit wie die anderen gewesen zu sein; was man sich bei einem würdigen Mann im Priestergewande leicht vorstellen kann. Aber seine Anwesenheit soll damit nicht vermutet, sondern nur als denkbar bezeichnet werden. Herondas läßt noch erwähnen den Führer des Stieres und eine geleitende Frau sowie einen hakennasigen und einen stülpnasigen Mann, also entschieden individuelle Gestalten. Den unheimlichen Blick des Stieres kann ein Pferdekopf auf dem Alexandermosaik veranschaulichen (der letzte links). Sonst Abb. 648 wird nur das zarte Inkarnat des Knaben und der Glanz des Silbers hervorgehoben. Über die Komposition läßt sich nicht das Geringste vermuten.

Von der Komposition des Bildes der Verleumdung war schon die Rede; sie ist in gewissen, zumal im Räumlichen recht weiten Grenzen kenntlich. Die hellenistische Typik solcher Szenen zeigen uns die Gerichtsbilder aus dem Tiberhause, man muß sich aber hüten, von solchen dekorativen Friesen bescheidenster Art allzu viel für das Tafelbild des Apelles zu folgern. Der Zug der Verleumdung traf eben vor dem leichtgläubigen Richter, wohl einem König, ein. Zwei Frauen, Unkenntnis und Voreingenommenheit, denen seine übergroßen Ohren geöffnet waren, standen neben ihm und er streckte dem Zuge seine Hand entgegen. Zugführer war der Neid, ein bleicher, häßlicher, wie von langer Krankheit ausgedörrter Mann mit stechendem Blick. Es folgte die Verleumdung, ein wunderschönes Weibsbild in zorniger Erregung mit einer Fackel in der Linken; sie zerrte einen Jüngling, der seine Arme beteuernd erhob, an den Haaren herbei und wurde von zwei weiteren Frauen, Nachstellung und Täuschung, unterstützt: sie trieben sie an und machten sich an ihrem Aufputz zu schaffen, um sie recht vorteilhaft erscheinen zu lassen. Endlich folgte die Reue, voller Trauer und in schwarze Lumpen gehüllt; sie wendete sich weinend und beschämt zu der nahenden Wahrheit um.

Von diesem Bilde wissen die Neueren wenig Gutes zu sagen; es gilt durchaus als „frostige Allegorie“. Sonderbar nur, daß Lukians Beschreibung eine lange Reihe zum Teil hochbedeutender und keineswegs klassizistischer Maler, darunter Dürer und Raffael, zum Nachschaffen angeregt hat. Sie empfanden die in dem Bilde liegenden künstlerischen Möglichkeiten offenbar richtiger als die verstandesmäßigen Theoretiker eines phantasielosen Zeitalters. Auch bei der Allegorie kommt es am Ende mehr auf das Wie als auf das Was an; und war denn dies Bild für die Griechen eine Allegorie in unserem Sinne? Wenn sie schon in archaischer Zeit die aussätzige häßliche Ungerechtigkeit von der Gerechtigkeit oder den Altersteufel von Herakles durchprügeln ließen, so ist dies doch auch keine frostige Allegorie, sondern ein Erzeugnis ihrer anthropomorph gestaltenden Phantasie. All jene personifizierten Begriffe, die schon im 5. Jahrh. eine so große Rolle spielen, waren für sie eben keine kalten Abstraktionen, sondern lebendige Geschöpfe religiösen und künstlerischen Fühlens. Das Bild des Apelles ging in dieser Hinsicht gewiß ziemlich weit, ist aber im ganzen doch recht einfach und noch in der knappen Beschreibung von überzeugendem Ausdruck. Die einzige näher geschilderte Gestalt, der Neid, steht durchaus im Zusammenhange einer alten Typik; er wirkt wie das beste rotfigurige Bild des von Herakles gepackten Abb. 493 Geras, nur weniger karikiert und gemalt mit der auch von Aristeides an seinem berühmten Kranken bewährten Kunst. — Vollends sakral wären jene Gestalten von Bronte, Astrape und Keraunobolia gewesen, sofern Apelles sie wirklich gemalt hat.

Wir haben also keinen Grund, im Widerspruch mit Quintilian, der dem Apelles ingenium und gratia im höchsten Maaße zuerkennt, die Mißgunst seiner alten Neider mitzumachen, und brauchen uns nicht dem derben, an den Schluß von Goethes Hans Sachs erinnernden Fluche des Herondas auszusetzen. Das wenige, was wir von Apelles wissen, läßt ihn nur groß erscheinen; jedenfalls aber erlaubt es uns nicht, die Ehrfurcht gegen einen Fürsten im Reiche der Kunst aus nichtigen Gründen zu verletzen; denn eine Welt, an deren Spitze Alexander stand, hat ihm gehuldigt.

Literatur. Allgemeines. Vgl. §§ 658, 790. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1827ff., dazu Herondas § 811 IV 59ff.; Sueton Vesp. 18. *Brunn* II 202ff., nicht sehr glücklich, da Apelles dem Ethos der *Brunn*-

schen Natur nicht lag; einzelnes berichtigt in *Meyers* Künstlerlexikon II 164ff. *Wustmann* Apelles' Leben und Werke, Leipzig 1870, ist unbedeutend, bisweilen willkürlich und im Urteil verfehlt, lohnt aber in unserer mit dem Altertum so wenig vertrauten Zeit doch die Durchsicht. *Klein* Gesch. II 310f., III 1ff. *Sauer* Künstlerlexikon II 23ff. *Woermann* Von Apelles zu Boecklin I 5ff. *Six* Jahrb. XX 1905, 169ff.; XXV 1910, 147ff.; XXVI 1911, 22f.; von alledem ist nur die erste Seite brauchbar, wo über die Lasur gehandelt ist; das übrige bewegt sich zwischen Unsicherheit, Willkür und unerlaubter Entstellung (so wird νεβρός, das Hirschkalb, zur Hirschkuh gemacht, um die auch stilistisch ganz unmögliche Zuweisung des herculanischen Telephosbildes zu erzwingen). Das ärgste ist die letzte Arbeit über Hero und Leander: *Six* hält den im 15. Jahrh. lebenden päpstlichen Sekretär Domitius Calderinus für einen römischen Autor und glaubt, dessen auf einer schlechten Lesart unseres Pliniustextes beruhende Weisheit stamme aus Varro und Theopomp! Näheres nach *Erwin Rohde* bei *Knaack* Philologus LVII 1898, 338f. Dies angebliche Bild hat es also nie gegeben und es bleibt bei der Lesung heroa nudum. Ganz verkehrte Bemerkungen zu einigen Anekdoten Röm. Mitt. XXXII 1917, 182f. Das Relief *Schreiber* Hellenist. Reliefbilder Tf. 96 hat natürlich mit Apelles und Pankaspe nicht das geringste zu tun. — Im Reich einer immerhin anmutigeren Phantasie bewegt sich auch *Maaß* Jahresh. XI 1908, 32ff. Sein Hypothesengebäude beruht ausschließlich auf vier entscheidenden Textänderungen, die nicht nur unerweislich, sondern auch sachlich mehr oder minder anstößig sind. Er mutet der armen Lais zu, ihre schwere Hydria regelmäßig von der Peirene nach Akrokorinth heraufzuschleppen, was selbst für eine Sklavin eine unwirtschaftliche Verwendung gewesen wäre; und die Hydria auf ihrem Grabe beweist gar nichts, denn sie gehört zu den gewöhnlichsten Epithemen und Urnen (was sich decken kann).

Einzelheiten. Altattische Bildhauer: *Schrader* Auswahl archaischer Marmorskulpturen 10f. Tf. 1f.; *Furtwängler* Die Samml. Saburoff Tf. 3f.; vgl. N. Jahrb. XLV 1920, 50ff. Abb. 4f. Toreuten *Overbeck* Nr. 2167, 2191 (*Klein* III 2). Asklepiodoros: Der umständliche Ausdruck bei Plinius XXXV 80, mensurae, hoc est quanto quid a quoque distare deberet, ist nur eine erklärende Übersetzung von symmetria, 107, wofür Plinius bei Lysipp das lateinische Wort vermißt, XXXIV 65. Dies anders als sonst aufzufassen hätten wir auch dann keinen Grund, wenn Plinius es getan hätte; denn seine Übersetzung hat nur den Wert einer Deutung. Sie läßt sich aber ohne weiteres auf die Abstände der Hauptpunkte der menschlichen Gestalt beziehen, also z. B. Scheitel bis Kinn, Halsgrube bis Nabel usw. Es ist daher weder mit *Brunn* und anderen an Perspektive noch mit *Rodenwaldt* Komposition d. pompeian. Wandgemälde 9 an die Abstände der Gestalten auf der Fläche zu denken; diese gehören vielmehr zur dispositio. Deshalb wollte *Wustmann* den Relativsatz durch Umstellung mit dieser verbinden, was natürlich auch unberechtigt ist; denn er gehört nun einmal zu Asklepiodoros, dessen Vorzüge vor Apelles mit denen des Melanthios nicht das geringste zu tun zu haben brauchen. Protogenes hatte wieder andere Vorzüge und die Charis des Apelles ist vollends etwas Besonderes. Vgl. *Kalkmann* Quellen des Plinius 11. — Anekdoten. *Kalkmann* Quellen des Plinius 154, 174f.; zu Alexanders Pferd *S. Reinach* Rev. arch. V 1917, 189ff. nach Rhodiginus und Erasmus, deren an sich verständige Überlegungen hier schwerlich am Platze sind. Alexandria: daß er wirklich dort war, ist gut möglich, wird aber auch durch das später dort befindliche Bildnis des Gorgosthenes noch nicht bewiesen; denn das kann ein Museumsstück wie so viele sikyonische Bilder gewesen sein. Die Geschichte von der Abfertigung des schlechten Schnellmalers erzählt Psellos Εἰς δύο πν. τ. μαθητῶν, de oper. daemonum ed. *Boissonade* p. 134 von einem Maler Timotheos, der deshalb wohl noch nicht als bezeugt gelten darf (Arch. Ztg. XXXI 1873, 68); Psellos ist in solchen Dingen schwerlich zuverlässig. Vgl. Choricius ed. *Boissonade* 172, mir unzugänglich. — Zeichenkunst. *Bertrand* Études sur la peinture 104 folgt Michelangelo in der Annahme, daß die berühmten Linien von Apelles und Protogenes Umrisse von Gestalten gewesen seien. — Proportionen. Asklepiodoros s. o. Gestalt der Lais (Alkiphron) Fragm. 5; ἰσχνέγχυλος ist gut überliefert und gibt einen vorzüglichen Sinn; es ist daher reine Willkür, wenn *Wagner* und *Maaß* 37, 7 daraus eine ἰσχνὴ ἔγχελυς machen. Mir wäre es auch bequemer, den biegsamen Aal zum Eideshelfer zu nehmen, aber mein Gewissen erlaubt mir das nicht; ich begnüge mich daher mit der Analogie der lysippischen Plastik. ἰσχνός, siccior, ist auch der Apoxyomenos, vgl. Plinius XXXIV 65 nach Xenokrates. — Koloristik. Vier Farben §§ 669, 686; zu Frontos versicolora §§ 672, 752. Lasur *Six* a. O., der mit Recht auf Änderungen am Texte des Plinius verzichtet; das wichtige colorem excitare wird durch Einschiebung von alium nur näher erläutert, der Sinn ist so oder so gleich: Firniswirkung; das alium betont nur auch an dieser Stelle, was weiter unten deutlich gesagt wird, daß nämlich dieser Firnis selbst eine Farbe, also eine Lasur war. Da die Stelle völlig klar ist, darf nichts, was den Sinn beeinflußt, geändert werden; in Gleichgültigem ist der Wortlaut noch verbesserungsfähig (*Kalkmann* 78). Der Gedanke von *Bertrand* Études sur la peinture 286, daß Apelles seinen Bildern durch die Lasur eine Alterspatina geben wollte — was man bei Lenbach den „Gallerieton" nennt — ist modern empfunden. Wenn bei Statius von den cerae des Apelles die Rede ist, so genügt das nicht, um für ihn enkaustische Technik zu erschließen; denn es ist ein Gemeinplatz für Malerei überhaupt. Außerdem fragt sich ja, inwieweit Wachs allgemein als Bindemittel diente (§ 660). — Komposition. ἡ ἵππος *Kalkmann* 217f. Omphalebild *Herrmann* Denkmäler Farbendruck 3 (Abb. 664).

§ 812 Werke. Sikyonisches Schulwerk § 795. Anadyomene. Grundlegend *Benndorf* Ath. Mitt. I 1876, 50ff. Tf. 2f. („Tizian" besser Klassiker der Kunst III 35; vgl. *Hetzer* D. frühen Gemälde d. Tizian, Basel 1920, 141f.; das römische Wandbild Archiv f. Religionswiss. X 1907 Tf. 5). Das wichtige Epigramm des Demokrit nennt zwar den Apelles nicht, so wenig wie das des Philippos über Medea den Timomachos (*Overbeck* Nr. 2130) oder Ovid Trist. II 525ff. beide Maler, steht aber unter den Gedichten auf das Bild. Phidias, Kleinkunst (ähnlich auch die Erdgöttin), ludovisisches

Relief *Studniczka* Jahrb. XXVI 1911, 111 (108 ff.) Tf. 1. Typenreihe der nackten Diadumene seit der ersten Hälfte des 5. Jahrh. *Furtwängler* Helbings Monatsber. über Kunstwiss. I 4, 1 ff. Tf. 1 ff., berichtigt durch *Sieveking* Münchn. Jahrb. V 1910, 4 ff., dazu *Bulle* Der schöne Mensch² 326 ff., 331; vgl. *Perrot* Mon. Piot XIII 117 ff. Tf. 10, der eine nähere Beziehung auf Apelles mit Recht ablehnt. Helle *Rodenwaldt* Kompos. d. pomp. Wandgemälde 232 f.; vgl. *Herrmann* Denkmäler 189 f. Tf. 138; § 869. Wenn das Bild unter Nero schon so beschädigt war, daß er eine Kopie von Dorotheos an seine Stelle setzen ließ, so wird die Wiederherstellung unter Vespasian, Sueton 18, nicht ohne starke Übermalungen ausgekommen sein. — Unvollendete Aphrodite: *Sauer* a. O. gegen *Six* und *Klein*, denen schon der alte *Bayle* im Dictionaire voraufgegangen war. — Monoknemos *Maaß* a. O. Wunderlich naiv ist die alte Konjektur monoglenos, der Einäugige, also Antigonos, bei welchem die Einäugigkeit doch gerade unsichtbar war: lucus a non lucendo. — Artemis *Dilthey* Rhein. Mus. XXV 1870, 321 ff. — Herakles in Rückenansicht: zu dem von *Six* fälschlich herangezogenen Telephosbild §§ 892 f. — Bildnisse. Über das starke Hervortreten des reinen Bildnisses in dieser Zeit vgl. die Einleitung zum 4. Jahrh. (*Julius Lange*), § 770. Zu der Annahme, daß die Bildnisse nicht alle in ganzer Gestalt gewesen seien, ist kein Grund; vgl. den Ausdruckswert des Körpers bei den Statuen von Sophokles, Aischines und vollends Demosthenes. Alexander mit dem Blitz §§ 801, 805 f. Dunkle Körperfarbe *Lange* D. menschl. Gestalt 80 f. Neisosgemme *Furtwängler* Gemmen I Tf. 32, 11; *Schreiber* Studien über d. Bildn. Alex. d. Gr., Abh. sächs. Ges. XXI, III 205 ff.; *Bernoulli* D. erh. Darstell. Alex. d. Gr. Tf. 8, 3. Pompeianisches Bild *Herrmann* Denkmäler 57 f. Tf. 46; *Petersen* Röm. Mitt. XV 1900, 160 ff., zum Teil mit guten Gründen; ihm folgen *Schreiber* 93 f., *Bernoulli* 147. Die Einwände von *Klein* Jahresh. XIII 1910, 124 und *Six* 1910, 155 f. (der den Tatbestand verdreht) verfangen nicht. Was an den Gesichtszügen individuell erscheinen kann, erinnert keineswegs an Alexander und ist ebenso zu erklären wie bei dem Dionysos *Herrmann* Farbendruck I, der ganz wohl ein Weinbauer aus Resina oder Portici sein könnte. — Apotheosen Alexanders. Der späte Vergilkommentator Servius verdient schwerlich soviel Vertrauen wie ihm *Sellers* und *Klein* entgegenbringen; es kann daher nicht als sicher gelten, daß der Gefesselte, wie Vergil ohne Beziehung auf dieses Bild sagt und viele Darstellungen von Gefangenen zeigen, auf Waffen saß. Ebensowenig braucht in dem anderen Bilde Nike den Alexander bekränzt zu haben wie Olympias und Pythias den Alkibiades im Bilde des Aglaophon. Typik: *Wustmann* 56; *Petersen* Röm. Mitt. XV 1900, 336; *Dressel* Abh. Preuß. Akad. 1906, 51 und öfter, Tf. 1 B (A); 2 C, E; 3, 1 f.; 4, 9 f. *Six* 1910, 151 f.; *Herrmann* Denkmäler 80; Abb. 658 (*Reinach* Rev. ét. gr. XXVI 1913, 392). — Neoptolemos: vgl. *Conze* D. att. Grabreliefs Tf. 248 f.; *Winter* Kunstgesch. in Bild.¹ 54, 1; 64, 2; in dem Grabrelief eines Kämpfers von Kurupedion, 281, in Konstantinopel Nr. 1176 ist ein Reiter sehr wahrscheinlich zu ergänzen, vgl. das erste Epigramm, dem das Relief genau entspricht (toter Thraker!); makedonisches Grabgemälde § 992. Kleitos, Antigonos. Wenn Strabon von dem Antigonos des Apelles in Kos spricht, so beweist das natürlich nicht, daß es nur dieses eine Bild gab, Plinius also aus einem zwei mache; Strabons Worte sind nicht wie die eines sehr gewissenhaften heutigen Kunstforschers zu bewerten. Irrtümer sind bei Plinius gewiß leicht möglich, aber man darf nicht ohne zureichenden Grund damit rechnen. Typik: *Conze* D. att. Grabreliefs Tf. 131, 203 Nr. 1024; 216 f., 225, 227, 231, 447; *Svoronos* D. Ath. Nationalmuseum Tf. 75, 1450; *Collignon* Statues funéraires 145 f.; *Studniczka* N. Jahrb. XXXV 1915, Tf. 15, 24; Berlin, Beschreibung der Skulpt. Nr. 809; Smyrna, Evangel. Schule, Phot. d. Inst. G. R. Nr. 568 (560) und öfter; vgl. *Winter* Altert. v. Pergamon VII 2 Nr. 302, 311. Nicht sepulkral z. B. *Blinkenberg* Arch. Stud. Tf. 1 (Jahrb. XXXI 1916, 202); Ath. Mitt. III 1878 Tf. 13, Doryphoros. — Selbstbildnis. Außer dem Hermes des Parrhasios ist nur noch das nach dem Spiegel gemalte Bildnis der späthellenistischen Malerin Iaia bekannt, Plinius XXXV 147. — Sterbende: vgl. Ἐφ. 1908 Tf. 1 (*Conze* Tf. 74 f.); § 990.

Abb. 750 *Abb. 748*

Megabyzos. Das von *Six* 1910, 152 verglichene Bild *Herrmann* 77 Tf. 61 zeigt nur eine von vielen Möglichkeiten. — Stieropfer. Die jeden gesunden Sinnes bare Deutung auf ägyptische Gottheiten durch *Meister* ist aufs entschiedenste abzulehnen (Abh. sächs. Ges. XIII 1893, 720 ff.; Festschr. f. Overbeck 109 ff.). Daß ein Philologe aus dem Gruß der Phile an Athena eine gemalte Isis machen konnte, ist unglaublich. Eine königliche Prozession vermutet in dem Bilde *Herzog* Archiv f. Religionswiss. X 1907, 204; die Beschreibung zeigt jedoch nur ein einfaches Opfer. Unzulässige Schlüsse auf die Lebenszeit des Apelles zieht *Gurlitt* Arch.-ep. Mitt. Österr. XV 1892, 172 ff. Es ist natürlich ganz ausgeschlossen, daß Apelles beim Tode Philipps erst zwanzig Jahre alt war. Sein Nachruhm genügt vollkommen, um die starke Anteilnahme des Herondas zu erklären; auch ein tizianisches Alter läßt sich nicht erschließen. — Verleumdung. Komposition § 806. Vgl. *Robert* Archäol. Hermeneutik 13 ff. Typik Mon. d. Inst. XI Tf. 44, 46 ff.; vgl. *Löwy* Rendiconti d. Lincei VI 1897, 27 ff. Tf. 1; *Robert* a. O. 208 ff.; Hermes XXXVI 1901, 364 ff. Geras Mythol. Lexikon III 2083 (*Hartwig* Philologus L 1891 Tf. 1), wo *Deubner* ausführlich über Personifikationen (2110 ff. Darstellungen, 2123 Apelles); vgl. *Furtwängler* Kl. Schr. I 51. Archaische Dike und Adikia *Masner* Vasen im österr. Museum 39. Lyssai mit Fackel und Peitsche auf dem Pentheusbild *Herrmann* Tf. 42, dessen Vorbild um 400 anzusetzen ist (§§ 671, 766). Apate mit der Fackel neben Asia auf der der Alexanderzeit angehörigen apulischen Perservase, Gr. Vm. Tf. 88. Weiteres in *Försters* Behandlung der Nachschöpfungen in der neueren Kunst, Jahrb. preuß. Kunstsamml. VIII 1887, 29 ff., 89 ff.; XV 1894, 27 ff.; darnach ist es möglich, aber natürlich nicht sicher, daß die Wahrheit nackt gebildet war (so auch Lukian Piscator 16). Vgl. *Maaß* a. O. 41, 9. — Bronte, Astrape, Keraunobolia. *Kalkmann* a. O. 219 nimmt bei Plinius ein Mißverständnis einer Stelle wie *Overbeck* Nr. 1876 Anm. an (Plut. ad princ. inerud. 3): der Gott zürne denen, welche nachahmten (nämlich in ihren Herrscherbildnissen) Donner, Blitz und Strahlenwurf, Aktinobolia, wofür man nicht Keraunobolia einsetzen

§ 813 *Abb. 493* *Abb. 641*

sollte. Darstellbar wie der stilisierte Blitz ist ja der Donner noch weniger als das Wetterleuchten; es handelt sich also nur um eine rhetorische Ausschmückung des Ausdrucks für den Blitz; an die Aegis ist dabei schwerlich zu denken. Sicher ist diese Deutung freilich auch nicht; falls in der Quelle des Plinius von Personifikationen die Rede war, so brauchte er dies nicht zu verstehen oder auch nur widersinnig zu finden; daher dann sein Ausdruck: pinxit et quae pingi non possunt. In Bathos in Arkadien wurden nach Pausanias VIII 29, 1 f. Astrapai, Thyellai und Brontai verehrt, konnten also auch personifiziert dargestellt werden wie Bronte „in rauher Gestalt" und Astrape mit flammenden Augen bei Philostrat Imag. I 14. Die Personifizierung schließt natürlich nicht aus, daß etwa Keraunobolia Donnerkeile in den Händen hielt. Andeutung des Blitzfeuers in mäßigen Grenzen ist nicht ausgeschlossen, an Lichtwirkungen wie bei dem feueranblasenden Knaben des Antiphilos ist aber schwerlich zu denken und erst recht nicht an „die atmosphärischen Erscheinungen des Gewitters" (*Helbig* Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei 210). Vgl. *Woermann* D. Landschaft in d. Kunst d. alten Völker 172 f.; *Klein* III 12 f.; *Urlichs* bei *Sellers* 132, 3; *Hitzig* und *Blümner* Pausanias III 1, 215; *Jacobsthal* Der Blitz 39 (Jahresh. XVI 1913, 155, vgl. § 738).

Schüler. Perseus s. o. § 803. Ktesilochos, über dessen Göttertravestie § 793, ist gewiß mit seinem bei Suidas Ktesiochos genannten Bruder gleichzusetzen (*Overbeck* Nr. 1828, 1966; *Brunn* II 257).

2: Die Schule des Aristeides

§ 814 Um auch das sehr Wahrscheinliche nicht als sichere Tatsache hinzustellen, wird in der Überschrift darauf verzichtet, diese Schule als attisch zu bezeichnen. Was sich darüber sagen läßt, ist im Überblick ausgeführt, und dort mußte zur Begründung des inneren wie des in dem hypothetischen Stammbaum ausgedrückten äußeren Aufbaus der Schule auch auf die einzelnen Meister schon etwas eingegangen werden. Hier bleibt nur zu untersuchen, was uns von der individuellen Eigenart ihrer Kunst und ihrer Werke noch greifbar ist; unsere Kenntnis davon ist recht gering und ungleichmäßig.

Die beiden Aristeides

Der berühmte Schulgründer und sein vermutlicher Enkel lassen sich infolge ihrer Vermengung bei Plinius nicht weit genug voneinander scheiden, um von beiden eine rechte Vorstellung zu gewinnen. Jeder Versuch, auch nur den einen von ihnen zu erkennen, bleibt mehr oder minder hypothetisch und dies gilt auch für die Entscheidung darüber, ob die so gewonnene Persönlichkeit der ältere oder der jüngere ist. Vieles spricht dafür, daß die in der Überlieferung stark hervortretende Eigenart die des älteren Meisters ist; damit verblaßt das Bild des jüngeren für uns zwar nicht ganz, aber es verliert doch das individuelle Gepräge.

Von den fast ganz auf Plinius beschränkten Nachrichten läßt sich nur eine mit voller Sicherheit auf den jüngeren Aristeides beziehen: nur er kann Leontion, die Geliebte des Epikur, gemalt haben. Höchst wahrscheinlich von ihm war auch eine große Perserschlacht mit angeblich hundert Gestalten für den Tyrannen von Elatea, Mnason, einen Parteigänger Philipps und Alexanders; denn dies war doch eher ein Gegenstück zu der Alexanderschlacht seines Mitschülers bei Nikomachos, Philoxenos, als eine späte Verherrlichung einer älteren Schlacht zwischen Griechen und Persern. Ist schon dies nicht ganz sicher, so läßt sich vollends nicht behaupten, das Bild müsse dem wahrscheinlich auf Abb. 648 Philoxenos zurückgehenden Alexandermosaik ähnlich gewesen sein, weil dies die gegebene Kompositionsweise für ein so gestaltenreiches Gemälde sei. Vielmehr ist das Gegenteil wahrscheinlicher; denn das Mosaik wirkt gerade durch die Beschränkung auf eine geringe Gestaltenzahl in dichtem Gedränge, von einem niedrigen Augenpunkte gleichsam aus nächster Nähe gesehen; für die Entfaltung eines großen Schlachtgetümmels war dagegen eine Kom- Abb. 652 position nach Art des Marmorbildes der Niobe viel geeigneter. Allein das sind reine Vermutungen; sicher ist nur, daß das Bild dem Rate des Nikias entsprach, bedeutende, motivreiche Schlachtenbilder zu malen. Eher als das Mosaik ist das Reitergefecht des Euphranor in der Stoa Eleutherios in Athen zu vergleichen; denn auch dies wird ein ausgedehntes Gemälde an einer langen Wand gewesen sein; und wie dort an den Schmalwänden zwei kleinere Bilder von Göttern und Heroen waren, so anscheinend auch in Elatea. Zwei solche Gemälde von Asklepiodoros und dem sonst unbekannten Theomnestos wurden nämlich eben-

falls für Mnason gemalt und sind mit dem Schlachtbilde des Aristeides durch eine sonderbare Geschichte über den dreifach abgestuften Preis verbunden. Endlich wird man den von Polemon neben Pausias und Nikophanes als Pornographen bezeichneten Aristeides eher für den jüngeren als für den älteren halten wollen; denn zu dessen geistiger Art scheinen obszöne Darstellungen schlecht zu passen. Einige weitere Bilder, deren Zuteilung fraglich bleibt, sind unten zusammengestellt.

Auf den älteren Aristeides sind schon im Überblick die wichtigsten Angaben des Plinius bezogen worden; denn es scheint kaum denkbar, daß von einem Maler des späteren 4. Jahrh. gesagt worden sei, er habe als erster seelischen Ausdruck, Stimmungen und leidenschaftliche Erregungen zum Ausdruck gebracht. Dies gilt ja schon für einen Meister der ersten Hälfte des 4. Jahrh. nur mit der Einschränkung, daß er die von Parrhasios, Zeuxis, Timanthes begründete Richtung zu einer für die Folgezeit überzeugenden und die Zukunft bestimmenden Vollendung geführt habe. Die Stimmung des Praxiteles, das Pathos des Skopas scheinen bei ihm in einer reichen Stufenleiter geistigen Ausdrucks vereint gewesen zu sein. Wenn in den Angaben über die einzelnen Werke nur das soviel auffälligere Pathos hervortritt, so ist das kein Wunder und erst recht kein Grund zu der Annahme, die pathetischen Werke gehörten dem jüngeren, die ethischen dem älteren Meister; so schematisch läßt sich lebendige Kunst nicht einteilen und starkes Pathos gab es ja schon vor dem älteren Aristeides. Eine nähere Vorstellung davon, wie sich der Ausdruck in seinen Bildern von dem seiner Vorgänger im einzelnen unterschied, läßt sich auf Grund allgemeiner Erwägungen, wie sie *Brunn* angestellt hat, nicht gewinnen. Um Feinheiten dieser Art zu fassen, ist das Netz der abstrakten Überlegung allzu grobmaschig und der Vergleich mit der Plastik und der Vasenmalerei läßt uns gerade auf diesem Gebiete, wo die Malerei wirklich einmal führend voranging, fast ganz im Stich: erst im entwickelten Stile des 4. Jahrh. spiegeln sie das von der großen Malerei im Verlauf eines halben Jahrhunderts Errungene soweit wieder, wie es ihren besonderen Bedingungen entspricht; d. h. in starker Beschränkung. § 815

Es ist bezeichnend, daß wir erst in der pergamenischen Plastik eine Analogie zu einem der berühmtesten Bilder des Aristeides finden: der todwunden Mutter, die ihrem Säugling wehrte, damit er nicht Blut trinke — eine Schreckensszene bei der Eroberung einer Stadt, die schwerlich näher dargestellt, sondern um diese Hauptgestalt nur angedeutet war. Da dieser rein menschliche Zug das Bild beherrschte, hat es wenig Wert zu fragen, ob es sich um irgend eine geschichtliche Eroberung oder gar um die Iliupersis handle; derartiges kam ja in der griechischen Welt nur allzu oft vor und gerade dieses Bild scheint in ein ähnliches Schicksal verwickelt gewesen zu sein: Alexander nahm es nach Pella, und zwar wahrscheinlich nach der Zerstörung von Theben. In dem Erzwerk des Pergameners Epigonos war das Motiv vermutlich für eine Gallierin verwendet. Immerhin fällt es auf, daß noch drei weitere hochpathetische Werke ohne nähere Bezeichnung angeführt werden: ein Bittender von „sprechendem“ Ausdruck, ein hochberühmter Kranker und ein Mädchen, „das wegen der Liebe zu ihrem Bruder starb“. Von diesen Bildern braucht keines mythisch gewesen zu sein, wenn dies auch bei dem letzten nahe genug liegt: Euripides hatte in seinem Aiolos den Selbstmord der Kanake aus Liebe zu ihrem Bruder behandelt. Der dichterische Ausdruck anapauomene propter fratris amorem führt auf ein Epigramm, wo das euphemistische ἀναπαύεσθαι für Sterben am Platz und mehrfach belegt ist; in einem solchen wird auch die sterbende Mutter mit dem Säugling geschildert und in einem weiteren Grabepigramm von Kallimachos der Selbstmord eines kyrenischen Mädchens aus Trauer um ihren Bruder. Ist also selbst hier keine mythische Deutung nötig, wenn auch möglich, so steht sie bei dem Bittenden und dem Kranken völlig in der Luft. Dieser kann eine Weihung an Asklepios gewesen sein, über jenen läßt sich nur sagen, daß er sicher kein Adorant war — ein allzu christlich gedachter Vorschlag — und nicht leicht als Einzelgestalt zu denken ist.

Zu diesen ausdrucksvollen Bildern kommt vielleicht noch ein von Strabon zusammen mit dem Dionysos des Aristeides genannter, ihm aber nicht ausdrücklich zugeschriebener Herakles im verzehrenden Giftchiton; daß dies jener Kranke gewesen sei, ist jedoch höchst unwahrscheinlich, selbst wenn die Angabe des Plinius nur auf Epigrammen beruht; denn eine ganze Reihe von solchen — er nennt ihn aegrum sine fine laudatum — drückte sich § 816

doch schwerlich so undeutlich aus. Der Rest der Bilder ist schwer auf die beiden Meister zu verteilen. Der schon im 2. Jahrh. hohe Ruhm von Dionysos und Ariadne spricht vielleicht für den älteren Meister. Gar nichts läßt sich über folgende Bilder sagen: eine unvollendete Iris, ein Greis, der einen Knaben Leier spielen lehrt, ein Tragöde mit einem Knaben, Jäger mit Beute, rennende Viergespanne. Für diese würde auch dann schwerlich etwas zu folgern sein, wenn der ältere Aristeides mit dem gleichnamigen Schüler Polyklets, von welchem plastische Gespanne genannt werden, gleichzusetzen wäre — was ganz unwahrscheinlich ist; denn der Vorwurf ist zu häufig.

Immerhin genügen schon die pathetischen Bilder, um unsere Vorstellung von der geistigen Art des Meisters zu beleben. Von seinen Kunstmitteln hören wir nur wenig: einige meinten, er habe die entwickelte Form der Enkaustik, das eigentliche Einbrennen erfunden; dies sei dann von Praxiteles zur Vollendung gebracht worden. Letzteres ist nicht so sonderbar wie es vielleicht klingt: es handelt sich um das technische Verfahren, das in der farbigen Marmorplastik ebenso wie in der Malerei angewendet wurde. Der als Enkaust bekannte Maler Nikias wird von Praxiteles selbst als hochgeschätzter Mitarbeiter genannt. So erscheint der ältere Aristeides auch auf technischem Gebiet als bahnbrechender Meister und man wird daher den leichten Tadel der Späteren, seine Farben seien ein wenig hart gewesen, nicht allzu schwer nehmen. Er bedeutet zumal in so abgeschwächter Form für seine Zeit sehr viel weniger als bei Meistern der zweiten Hälfte des 4. Jahrh., wo die allgemeine Entwicklung der Koloristik erheblich fortgeschritten war.

Unter den Schülern des älteren Aristeides ragt Euphranor hervor; von den anderen, Antorides und den Söhnen des Meisters, Nikeros und Ariston, wird nur von diesem ein Werk erwähnt, ein bekränzter Satyr mit dem Skyphos. Aristons Söhne waren, wie wir sahen, höchst wahrscheinlich Nikomachos und der jüngere Aristeides, dieser nicht mehr Schüler seines Vaters, sondern seines Bruders.

§ 817 Literatur. Vgl. §§ 789 ff. (793). *Overbeck* Schriftquellen 1778 ff. (Nr. 8 und 9 vielmehr ein Bild, Dionysos und Ariadne, siehe unten). *Brunn* II 159 ff., 171 ff., etwas berichtigt in *Meyers* Allg. Künstlerlexikon II 252 ff. *Urlichs* Rhein. Museum XXV 1870, 507 ff. (Scheidung zweier Meister); XXVI 1871, 590 ff., gut gegen *Dilthey,* aber selbst noch zu phantasievoll. Seine Vermutungen über das angebliche Artamenesbild sind hinfällig, weil die Lesung Ariadne sicher ist: in der asyndetischen Aufzählung verbindet et nur Gestalten des gleichen Werkes, also Dionysos und Ariadne. So nach *Furtwängler Kalkmann* Arch. Ztg. XLI 1883, 41, auch über die Anapauomene und den Kranken (40 ff.; vgl. Quellen des Plinius 203 f., 219 ff.; der Kranke Philoktet??). Überholt, aber noch nicht wertlos *Kroker* Gleichnam. griech. Künstler, Diss. Leipzig 1883, 25 ff.; Berl. philol. Woch. 1888, 218 ff. (zu nachgiebig gegen *Oehmichen,* der nur in der allgemeinen Einschätzung von Großvater und Enkel Recht haben dürfte). Seine Vermutung, der ältere Maler sei zugleich Bildhauer und Schüler Polyklets gewesen, ist nicht nur unnötig, sondern auch zeitlich bedenklich, also methodisch unberechtigt; denn daß sein Schüler Euphranor auch Bildhauer war, beweist dafür natürlich nichts. *Klein* II 317 ff. folgt *Kroker* darin seiner alles beherrschenden sikyonischen Schule zuliebe (er verteilt Ethos und Pathos auf Großvater und Enkel), ebenso *Sauer* Künstlerlexikon II 102 f., der den jüngeren Aristeides für den bedeutenden Psychologen hält. Daß hier nicht von dem alten polygnotischen Ethos die Rede sein kann, bemerkte schon *Jahn* Ber. sächs. Ges. 1850, 118; vgl. §§ 701 ff., 739. *Vollgraff* Bull. hell. XXVI 1902, 567 ff., sucht vergeblich zwischen den thebanischen Stelen §§ 722, 733 und Aristeides auf dem auch stilistisch verfehlten Weg über Polyklet eine Verbindung herzustellen. Er setzt die zeitlich stark verschiedenen Stelen deshalb auch zu spät an: nur die des Rhynchon ließe sich zur Not weit genug herabrücken. *Six* Jahrb. XXIV 1909, 10 denkt dabei gar an eigenhändige Werke des älteren Aristeides. — Zum jüngeren Aristeides. Schlacht *Rodenwaldt* Kompos. d. pomp. Wandgemälde 6, vgl. § 675; *Schreiber* Festschr. f. Benndorf 95, 98 (*Kalkmann* Quellen 158, vgl. § 838). Daß es auch spätere Bilder der Schlacht bei Marathon gegeben zu haben scheint, zeigt nur eine Möglichkeit (§§ 732, 883, 887); die Wahrscheinlichkeit ist hier für eine Perserschlacht Alexanders. Vollends unerfindlich ist, warum Mnason sich etwa ein Treffen des Agesilaos, zu Beginn des 4. Jahrh., hätte malen lassen sollen (*Michaelis* Jahrb. VIII 1893, 134). Pornographie § 798. Daß dabei auch starker Ausdruck möglich ist, zeigen schon die archaischen Vasenmaler, besonders Brygos; aber das hebt die Bedenken gegen die Zuweisung an den Meister der rührenden Mutterliebe so wenig auf wie die Analogie des Parrhasios, der neben seinen psychologisch-pathetischen Bildern auch libidines malte; auf diesem Gebiet ist freilich nichts unmöglich. — Zum älteren Aristeides. Pergamenischer Bildhauer Epigonos Plinius XXXIV 88; *Michaelis* a. O. 119 ff. findet das Motiv schwerlich mit Recht auch bei einer Amazone des attalischen Weihgeschenkes; vgl. *Robert* RE VI 69 ff.; *Amelung* Künstlerlexikon X 576 ff. Nachschöpfung von Andrea Sacchi: *Wickhoff* Jahrb. d. Ah. Kaiserhauses XIX 1898, 344 ff. Kallimachos Epigr. 20 (Anthol. Pal. VII 517), vgl. den jüngeren *Urlichs* bei *Sellers* 135, die geradezu an ein Grabbild denkt (134: supplicans = adorans). Zum Kranken vergleicht *Furtwängler* Philoktetgemmen und eine Kleinbronze, Gemmen III 158, 238; Rev. arch. 1844 Tf. 13; vgl. auch das Relief *Brunn-Arndt* Denkmäler

Tf. 680 oben. Tragöde: unsicher *Reisch* Griech. Weihgeschenke 129. Des Vorwurfs wegen denkt *Talfourd Ely* Journ. hell. stud. XVI 1896, 150, 152 bei dem Dirkebild im Vettierhaus in Pompei an Aristeides; dies gilt aber unserer Auffassung nach nur für den älteren, zu welchem das Pathos gut passen würde; ob das Vorbild für ihn alt genug gewesen sein kann, fragt sich jedoch (§§ 865, 871). Enkaustik §§ 660 f., 684. Farben: von späteren Malern werden die des Nikophanes als hart, die des Antidotos und des Athenion und anscheinend auch die des Aristolaos als streng bezeichnet. Koloristik der ersten Hälfte des 4. Jahrh. § 680.

Euphranor und seine Schüler

Euphranors besonderer Ruhm beruht auf seiner Vielseitigkeit als Maler und Bildhauer; und er schuf nicht nur die verschiedensten Werke bis zu ehernen Kolossen, sondern zeichnete sich auch in allem gleichmäßig aus. Dies Urteil der Späteren können wir freilich nicht nachprüfen, denn alle Versuche, plastische Werke von ihm nachzuweisen, sind nicht über einzelne unsichere Möglichkeiten hinausgekommen. Immerhin erscheint seine Kunst in dieser Hinsicht von weiterem Umfang als die seines Lehrers Aristeides; von seiner Malerei wissen wir dagegen zu wenig, um das gegenseitige Verhältnis recht zu beurteilen. Seine Blütezeit ist bei Plinius auf die 104. Olympiade, gegen 360, angesetzt — wie wir sahen offenbar nach seinem Bilde des Reitertreffens bei Mantinea, das der Schlacht voraufging und an sich nicht bedeutend genug war, um noch lange nachher in solcher Weise verherrlicht zu werden. Seine ehernen Viergespanne Philipps und Alexanders führen in die dreißiger Jahre; seine Tätigkeit mag also etwa die mittlere Hälfte des 4. Jahrh. umfaßt haben. Wenn es bei Plinius heißt, daß er nach Pausias (post eum) hervortrat, so beruht das auf irgend einem Versehen, für das sich mehr als eine Erklärung denken läßt; so erinnerte sich Plinius vielleicht seines früheren Ansatzes von Pausias und Glykera „nach Olympias 100" oder seine Angabe ist an falscher Stelle in den Text geraten und auf einen älteren Maler, etwa Pamphilos, zu beziehen. § 818

Plutarch nennt den Euphranor zusammen mit anderen Meistern als Zeugen für den Ruhm der attischen Malerei. Von diesen anderen sind drei als zweifellose Athener bekannt: Apollodoros, Nikias und der Bruder des Phidias, den Plutarch offenbar versehentlich Pleistainetos statt Panainos nennt; von dem vierten, Asklepiodoros, etwas anderes anzunehmen, haben wir keinerlei Grund; denn die Anerkennung des Apelles macht ihn so wenig wie den Protogenes zu einem Sikyonier. Nun bezeichnet aber Plinius den Euphranor als Isthmier. Dies pflegt man so zu deuten, daß Euphranor dorther stammte, aber das attische Bürgerrecht erhielt (sofern man nicht einfach einen Fehlschluß aus seinen Athener Werken bei Plutarch annimmt). Dies ist wohl möglich, aber doch nicht sicher; es kann auch umgekehrt sein. Plutarch hat seine Beispiele doch wohl mit Überlegung gewählt, wenn darunter der wenig bekannte Asklepiodoros erscheint, dagegen der berühmte Ehrenbürger von Athen, Polygnot, fehlt. Allein die Frage ist nicht so wichtig; als Maler erscheint Euphranor zwischen seinem Lehrer Aristeides und seinem Enkelschüler Nikias jedenfalls doch mehr als Athener denn als Peloponnesier. Für einen Isthmier lag es nahe genug, sich der sikyonischen Chrestographie anzuschließen; wenn er das nicht tat, so zog ihn eben seine Anlage nach einer anderen Richtung, deren Heimat von jeher Athen war.

In den Nachrichten über seine Malerei fällt der Parallelismus mit Parrhasios auf. Dieser hat die Symmetrie eingeführt, Euphranor sie regelmäßig angewendet; dem Xenokrates erschienen freilich von seinem lysippischen Standpunkt aus die Köpfe und Gliedmaaßen dem Körper gegenüber noch zu mächtig. Parrhasios hat die gültigen Typen der Götter und Heroen geschaffen, Euphranor „zuerst" die Würde der Heroen ausgedrückt und seinen Gestalten eine Erhabenheit gegeben, die es undenkbar erscheinen ließ, daß er laszive Bilder hätte malen sollen. Bei Parrhasios wird die Eleganz des Haares gerühmt, von der Hera des Euphranor will Lukian die Haare seiner Musterschönheit nehmen. Endlich sollen beide den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus dargestellt haben. Dies bedeutet am wenigsten und ist überdies vermutlich irrig; die Angabe scheint sich bei Plinius im Gefolge des Vergleiches der beiderseitigen Theseusgestalten von Parrhasios, wo sie fehlt, zu Euphranor verirrt zu haben, und die Ortsangabe Ephesos bestärkt den Verdacht. § 819

Für das Verhältnis der beiden Meister ist das Wort des Euphranor bezeichnend, der

Theseus des Parrhasios sei mit Rosen genährt, der seine mit Rindfleisch. Dies wird in einer seiner Schriften über Symmetrie und Farben gestanden haben, und zwar fragt es sich, in welcher, denn es braucht sich nicht oder doch nicht nur auf die Farbe zu beziehen: es kann der allgemeine Gegensatz des wieder auf die Natur zurückgehenden Stiles des 4. Jahrh. zu der bei Parrhasios anscheinend besonders ausgeprägten manieristischen Eleganz des reichen Stils im späteren 5. Jahrh. sein. Auch in den Proportionen mag etwas davon gelegen haben, ein Festhalten an der wuchtigeren Formgebung, die bei Zeuxis ganz ebenso getadelt wird. Immerhin verrät sich auch die Entwicklung: am Rumpfe war das Streben nach Schlankheit fühlbar. Wir können die Einzelheiten aus solchen Angaben nicht vollständig erschließen, sehen aber in der Plastik ähnliche Versuche auf diesem Wege, den dann Lysipp erfolgreich zu Ende gegangen ist.

In dieser Weise lassen sich auch die anderen Parallelismen zu Parrhasios geschichtlich verstehen. Parrhasios stellte die individuellen Züge der jüngeren Götter- und Heroentypen fest, Euphranor erfüllte sie mit mehr Würde und Hoheit, als dem so sehr nach Eleganz strebenden reichen Stil eigen war. Man kann dabei an die Eirene des Kephisodot denken, ohne deshalb ein klassizistisches Element annehmen zu müssen. Die Entwicklung bewegt sich eben nicht schematisch gradlinig, sondern in mannigfachen Wellenbewegungen. Man fühlte, daß der reiche Stil in einen allzu großen Gegensatz zur Würde des hohen Stiles von Polygnot und Phidias geraten war; es folgte ein Rückschlag, freilich auch wieder nicht allgemein und überall gleichzeitig: man spürt die persönliche Eigenart der Meister. So steht neben den majestätischen Göttergestalten des Euphranor der zarte, spielende Apollonknabe des Praxiteles und auf diesen folgte später die großartige Erscheinung des delphischen Gottes im Apollon von Belvedere, bei welchem man zwar gewiß irrig, aber durchaus nicht töricht an Euphranor gedacht hat. Auch ein Einzelzug dieser Entwicklung ist vielleicht noch kenntlich. Einer Anekdote zufolge soll Euphranor in Verlegenheit um den rechten Zeustypus beim Vorübergehen an einer Schule die homerischen Worte von den ambrosischen Locken des Zeus gehört haben und dadurch angeregt worden sein — was freilich einfacher schon von Phidias erzählt wird. Nun sind ja wirklich die neuen Typen des 4. Jahrh. durch eine mächtige, hoch aufgetürmte Lockenfülle gekennzeichnet; Euphranor, dessen Kunst in der Bildung des Haares auch bei seiner Hera gerühmt wird, dürfte daran stark beteiligt gewesen sein. Die Anekdote ist also doch wohl mehr als eine wertlose Wucherung der anderen Geschichte von dem Bilde der zwölf Götter, in welchem anscheinend der Poseidon dem Zeus an Erhabenheit nichts nachgab; Euphranor sollte also seine Ausdrucksmittel an dem Poseidon erschöpft und sich dann vergeblich bemüht haben, ihn im Zeus noch zu überbieten.

§ 820 Dies Bild der zwölf Götter gehört zu der einzigen Gruppe von Gemälden des Euphranor, die wir kennen, dem Wandschmuck der Stoa Eleutherios am athenischen Markt. Das Hauptbild an der langen Wand war jenes Reitertreffen bei Mantinea, in welchem sich Xenophons Sohn Gryllos auszeichnete, ein Kampfbild voller Feuer und Leben; daran wird sein Enkelschüler Nikias gedacht haben, wenn er solche Vorwürfe empfahl. An der einen Schmalwand waren die zwölf Götter, an der gegenüberliegenden der Theseus mit Demokratia und Demos und höchst wahrscheinlich noch anderen Gestalten, vielleicht den Phylenheroen. Das Schweigen des Pausanias beweist nichts, da er Vollständigkeit nicht grundsätzlich anstrebte; ihm kam es hier mehr auf den Logos an: die Stiftung des ἐξ ἴσου πολιτεύεσθαι. Plinius vollends nennt nur den Theseus, obwohl er die drei Bilder hintereinander aufzählt. Das fragliche Odysseusbild ist bei Parrhasios behandelt.

Von Euphranors Schülern Charmantides und Leonidas von Anthedon wissen wir nichts Näheres, als daß dieser vermutlich mit dem bei Vitruv in der Nähe des Euphranor genannten Symmetrieschriftsteller Leonidas gleichzusetzen ist. Auch Antidotos scheint seinen Nachruhm mehr seinem hervorragenden Schüler Nikias als seinen eigenen Werken zu verdanken; immerhin hebt Plinius seinen Trompeter neben einem Kämpfer mit Schild und einem Ringer lobend hervor. Das spätere Fachurteil über ihn lautete, daß er sorgfältig, aber nicht besonders rhythmisch (numerosus), d. h. wohl rhythmenreich, motivreich im formalen Sinn, und in der Farbengebung streng gewesen sei.

Literatur. Vgl. §§ 791 f. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1786 ff. *Brunn* II 181 ff., der seine Ausdrucksmittel gewiß zu äußerlich auffaßt, aber das neue Naturstudium des 4. Jahrh. richtig empfindet.

Klein II 320 ff. (vgl. 179 f.) meint, Euphranor könne nicht zur 'thebanisch-attischen' Schule gehört haben, wenn er eine thebanische Niederlage malte; diese war doch aber ein attischer Sieg und die Herkunft des Aristeides wirkte schwerlich politisch bei seinen Schülern nach. *Six* Jahrb. XXIV 1909, 7 ff., dessen Behandlung der Plastik des Euphranor an Willkür nur noch von *Willers* Studien zur griechischen Kunst übertroffen wird. *Robert* RE VI 1191 ff. *Amelung* Künstlerlexikon XI 78 ff. *Schreiber* Festschr. f. Benndorf 95 f. (Wandbilder, vgl. § 663). *Herrmann* Denkmäler 5 (110, 5) gegen irrige Vermutungen (zwölf Götter). Zeit § 791; vgl. Plinius XXI 4; *Robert* Arch. Märchen 88 ff.; *Oehmichen* Plinian. Studien 183 f. (flüchtige Benutzung einer alphabetischen Liste: nach Eupompos!). — Parrhasios: vgl. besonders §§ 752, 754 (Odysseusbild, *Klein* II 179 f.). — Zu dem Schlachtbilde fragt *Heydemann* Alexander d. Gr. und Dareios, 8. Hall. Winckelmannsprogr. 11, ob die Benennung eines attischen Vorkämpfers als Gryllos mehr Gewähr habe als die sicher falsche des thebanischen Führers als Epameinondas. Eine Kopie des Bildes war im Gymnasium von Mantinea, nach dem Zusammenhange bei Pausanias wahrscheinlich spät: *Overbeck* Nr. 1796. — Unvollständige Beschreibung bei Pausanias z. B. V 10, 8, Westgiebel des olympischen Zeustempels: die Hälfte der Gestalten übergangen, während beim Ostgiebel alle 21 genannt sind. — Antidotos *Sauer* Künstlerlex. I 556 (der Kämpfer ein Grabbild?). Numerosus: *Urlichs* bei Sellers 47 hält an der äußerlichen Bedeutung der Zahl der Werke fest, doch können seine aus ganz anderen Zusammenhängen stammenden Beispiele nichts beweisen; Plinius nennt denn auch den Euphranor laboriosus, den Parrhasios fecundus, nicht aber numerosus. Rhythmos ist die künstlerische Gestaltung des Motivs, scheinbar einfach beim Doryphoros, kunstvoll verschränkt beim Diskobol, diesem opus distortum et elaboratum. Daher ist Myron, der „die Wahrheit vervielfältigte", numerosior als Polyklet, dessen Statuen zum Teil ad exemplum des Doryphoros gebildet waren. Vgl. Aristophon, § 692; *Kalkmann* Quellen d. Plin. 148, 1.

Nikias

§ 821 Nikias, der Sohn des Nikomedes von Athen, war durch seinen Lehrer Antidotos Enkelschüler des Euphranor, Urenkelschüler des älteren Aristeides. Seine Tätigkeit deckt sich ungefähr mit der zweiten Hälfte des 4. Jahrh., es ist also nicht ausgeschlossen, daß sie sich mit der des Altmeisters eben noch berührt hat. Der Ansatz seiner Blüte in die 112. Olympiade verbindet ihn mit drei Hauptmeistern der Alexanderzeit, Apelles, Protogenes, dem jüngeren Aristeides. In seiner Jugend bemalte er auch Marmorstatuen und Praxiteles erklärte die von ihm getönten als seine besten, was freilich nicht nur eine Anerkennung des Malers, sondern auch seiner eigenen reifsten Werke ist. Diese Verbindung führt in die Nähe der Mitte des Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende sehen wir den Maler auf der Höhe seines Ruhmes und Reichtums: er lehnte es ab, sein Nekyiabild dem König Ptolemaios für 60 Talente zu verkaufen und schenkte es seiner Vaterstadt. Es ist zwar nicht sicher, daß dies wirklich erst nach der Annahme der Königswürde durch Ptolemaios im Jahre 306 geschah, doch steht dem nichts im Wege: Nikias braucht damals noch nicht einmal 60 Jahre alt gewesen zu sein. Das Ereignis kann sogar in den Beginn des 3. Jahrh. fallen, doch spricht die Verbindung mit Praxiteles gegen eine unnötige Verschiebung nach unten.

Von seinen Werken werden ein Dutzend genannt, einzelne auch kurz beschrieben; wir besitzen auch einige formale Angaben über seine Kunst und seinen eigenen, offenbar aus einer Schrift über Malerei stammenden Ausspruch, daß große, motivreiche Vorwürfe wie Reitergefechte und Seeschlachten der kleinlichen Darstellung von Vögelchen oder Blumen vorzuziehen seien; denn der Gegenstand sei in der Malerei von gleicher Bedeutung wie der Mythos in der Dichtung. Endlich glaubt man in einigen römisch-kampanischen Wandbildern und einem Relief zuverlässige Nachklänge von dreien seiner Bilder zu besitzen und noch ein viertes erschließen zu dürfen. So scheint es, als ob sich von seiner Kunst eine ungewöhnlich weitgehende Vorstellung gewinnen lasse; aber die genaue Prüfung der Überlieferung bedeckt das Bild, das eben noch Form und Farbe anzunehmen schien, sogleich wieder mit dem Schleier des Zweifels, den keine Beweisführung, sondern nur der Mut des Irrens zu heben vermag. Wir stellen deshalb zunächst fest, was wir wirklich sicher wissen.

Jener Ausspruch zeigt uns den Gegensatz des Atheners zu den formalistischer gesinnten Sikyoniern und im besonderen zu Pausias, der auch in der enkaustischen Technik und in malerischen Problemen sein Nebenbuhler war. Für die Art seiner Enkaustik zeugt die von Plinius hervorgehobene Signatur seines Nemeabildes: er habe es eingebrannt. Wenn es weiter

heißt, er habe auf Licht und Schatten Wert gelegt und sich besonders um die plastische Wirkung bemüht, so ist dies zwar zu allgemein gesagt, um uns Einzelheiten zu verraten, erinnert aber doch an den von vorn gesehenen Stier des Pausias und an den Alexander mit dem Blitz des Apelles. Für den Schatten benutzte er das angeblich bei einem Brand im Piraeus zufällig entdeckte gebrannte Bleiweiß, eine rotgelbe Farbe — woraus man vielleicht schließen darf, daß er den Schatten nicht allzu schwarz machte und mindestens im Halbschatten Licht und Farbe noch stark sprechen ließ. Auf eine lebhafte Koloristik führt auch sein Vergleich mit Athenion, der darin strenger war. Endlich wird betont, daß er sich in der Darstellung von Frauen und Hunden ausgezeichnet habe. Für beides bietet schon das einzige Bild, das wir außer den von Plinius aufgezählten noch aus Pausanias kennen, ein Beispiel: ein Grabmal aus Marmor bei Triteia in Achaia mit der Darstellung eines jungen Paares. Eine schöne junge Frau saß auf einem elfenbeinernen Lehnstuhl, bei ihr stand eine Dienerin mit einem Sonnenschirm, vor ihr ein Jüngling im wahrscheinlich weißen Chiton mit purpurner Chlamys, neben ihm ein Diener mit Wurfspeeren, der Jagdhunde an der Leine hielt. Das zweifellos enkaustische Bild war also den gleichzeitigen attischen Grabreliefs ähnlich, aber durch seine malerischen Ausdrucksmittel überlegen.

§ 822 Schöne Frauen und Jünglinge zeigten auch die meisten von Plinius aufgezählten Bilder: Nemea, Io, Andromeda, Kalypso, Danae, Dionysos, Hyakinthos, dessen besondere Schönheit Pausanias hervorhebt, endlich Alexander, eines jener nicht nach dem Leben gemalten und daher wohl mehr oder minder idealisierten Bildnisse. Kurz beschrieben wird hiervon nur die Nemea: sie saß auf ihrem Löwen und hielt einen Palmzweig, daneben stand ein Greis mit einem Stab, über dessen Haupt eine Tafel mit dem Bild eines Zweigespannes hing — wenn der Ausdruck genau ist, offenbar am Zweig eines Baumes, wie so manches Vasenbild zeigt. Der Greis war gewiß der Besitzer des an den Nemeen siegreichen Rennwagens, das Gemälde seine Dankweihung. Außerdem wird nur noch das Grabbild eines ephesischen Megabyzos und die berühmte Nekyia genannt. Dies ist das einzige Bild, für welches sich eine große Gestaltenzahl erschließen läßt; denn ein Epigramm des Antipater nennt es ein Grabmal jeglichen Alters und ein Abbild der homerischen Beschreibung. Motivreich kann diese stille Schattenwelt gewesen sein, von dem Getümmel und der heftigen Bewegung jener Reitergefechte und Seeschlachten war aber hier selbstverständlich ebensowenig die Rede wie bei den anderen Bildern.

Dies ist der erste Widerspruch in der Überlieferung: die Liste der Werke enthält keins, das dem eigenen Ausspruch des Meisters entspricht; die meisten stehen vielmehr in entschiedenem Gegensatz dazu. Dies kann Zufall und nur ein Zeugnis für die große Spannweite seiner Kunst sein, aber als ganz sicher darf es doch nicht gelten, daß er solche Schlachtbilder gemalt hat; seine Worte enthalten doch vielleicht nur eine Anerkennung anderer Maler, wie Euphranor oder Aristeides, deren Bedeutung er vielleicht gerade als Meister einer ganz andersartigen Stimmungskunst neidlos würdigte.

Ein weiterer Widerspruch liegt in der Aufzählung bei Plinius selbst. Er nennt Nemea, Dionysos, Hyakinthos, Danae, den Megabyzos, die Nekyia und fährt dann fort: er malte auch große Bilder, darunter Kalypso, Io, Andromeda, Alexander und eine sitzende Kalypso — dies vielleicht nur eine irrig in den Text geratene nähere Bestimmung der ersten. Diese Einteilung läßt sich nicht mit der bequemen Vermutung erklären, die erste Gruppe enthalte kleine enkaustische Bilder, die zweite große Temperagemälde. Für das Grabmal eines ephesischen Oberpriesters genügte sicher kein kleines Bild von noch so hohem Kunstwert und eine homerische Nekyia mußte auch bei geringer Größe der Gestalten von erheblichem Umfange sein. Darauf führt auch das Angebot von 60 Talenten — Apelles erhielt nur 20 für seinen „unnachahmlichen" Alexander — und die Selbstvergessenheit des Malers bei der Arbeit; er soll seine Leute oft gefragt haben, ob er gefrühstückt und gebadet habe. Dies wird man so wenig aus der Mühseligkeit der enkaustischen Technik wie den frühen Ruhm der Nekyia aus dem Verständnis des werten Publikums auch für kleine Bilder erklären wollen. Vielleicht bedeutet der Ausdruck des Plinius nur, daß er die zweite Gruppe einer anderen Quelle entnahm, in welcher die Bilder als Megalographiai bezeichnet waren.

Diese schon in der schriftlichen Überlieferung fühlbare Unsicherheit erhöht sich bedeutend, sobald man die namenlose bildliche Überlieferung heranzieht. Sie verlockt stark dazu, drei Bilder des Nikias oder doch deren Hauptgruppen zu erkennen: Io, Andromeda und die Nekyia. Das Iobild ist in verschiedener Abwandlung durch alle drei Stile der Wandmalerei zu verfolgen. Am ausführlichsten ist die Fassung zweiten Stiles im palatinischen Hause der Livia; die pompeianischen Bilder stimmen in ihrer Beschränkung auf das Wesentliche vollkommen überein und schwanken nur in Nebensachen. Vor einem aufragenden Felsen, von dem sich ihre linke Seite abhebt, sitzt Io halb nach links gewendet und blickt nach rechts auf ihren Wächter Argos. Er ist ihr voll zugewendet und betrachtet sie aufmerksam. Sein rechter Fuß steht auf einem großen Steine, sein rechter Arm ruht oben auf dem Felsen, der linke mit Mantel und Schwert — so die besten Bilder — auf dem rechten Knie; drei Bilder, darunter das palatinische, zeigen auch die an die rechte Schulter gelehnte Lanze. Von der räumlichen Gestaltung dieser Komposition war schon im Überblick der klassischen Malerei im Zusammenhang die Rede; sie wirkt wie ein erster Anfang räumlichen Zusammenschlusses, doch täuscht dieser Eindruck; denn schon für das spätere 5. Jahrh. lassen sich vollständige, wenn auch der Tiefe nach begrenzte räumliche Hintergründe nachweisen. § 823 Abb. 646, 708

Das beste pompeianische Bild im Macellum zeigt trotz seines vierten Stiles die größte, auch auf die allgemein malerische Behandlung erstreckte Zurückhaltung; es will offenbar klassisch sein; andere fügen etwas Baumschlag der gewöhnlichen Art hinzu. Das Bild dritten Stils ist in der Zeichnung besonders streng, verrät sich aber durch seine Abweichungen im einzelnen als mehr klassizistisch denn klassisch; so ist das reiz- und ausdrucksvolle Herabgleiten des Chitons der armen gehetzten Io zugunsten einer schön ordentlichen Bekleidung aufgegeben. Das palatinische Bild endlich wirkt wie ein Erzeugnis hellenistisch freien Schaltens mit älterem Gute: der Felsen ist vergrößert, ein mächtiger Baum dahinter gestellt, ein kleines Herabild auf hohem Pfeiler hinter Io eingeschoben und links im Hintergrunde schleicht der stark verkleinerte Hermes heran. Die Freiräumigkeit und besonders der hohe Luftraum des Bildes entspricht dem dekorativen Rahmen, in dem es steht. Da selbst in dem Bilde dritten Stiles, wo ein solches Verhältnis von Raum und Gestalten sonst typisch ist, die Breitenentwicklung beschränkt erscheint und da die Unterdrückung des räumlichen Elementes der Eigenart des vierten Stiles schnurstracks zuwiderläuft, ist der Schluß kaum abzuweisen, daß die einfache Fassung die eines klassischen Vorbildes ist. Das Macellumbild dürfte ihm trotz seiner ziemlich groben Mache verhältnismäßig am nächsten stehen. An eine Wiedergabe der zeichnerischen und malerischen Feinheiten ist selbstverständlich nicht von fern zu denken; auch eine übermäßige Vereinfachung der Raumbehandlung ist wohl nicht ausgeschlossen; aber die Hauptzüge scheinen doch ziemlich treu bewahrt zu sein. Abb. 646 Herrmann 68 Abb. 708

Einer Zurückführung des Iobildes auf Nikias steht nichts im Wege; die Motive passen vortrefflich für seine Zeit. Daß aber sein Ruhm und die Verbreitung des Bildtypus für die Zuweisung nicht genügen, versteht sich; man kann zunächst nur von einer Möglichkeit reden. Allein diese verdichtet sich zur Wahrscheinlichkeit, wenn man die Andromedabilder hinzunimmt: sie zeigen ähnliche Schwankungen mit ähnlich festem Kerne, der auch in einer Statuengruppe und selbst auf Münzen recht genau bewahrt ist, und wieder besitzen wir ein auffällig strenges Bild vierten Stiles von entschieden klassischem Gepräge neben räumlich freieren Bildern dritten Stiles; dies Bild aber stellt sich trotz seiner feineren Ausführung aufs engste zur Io. Seine räumliche Gestaltung, das Felsentor mit der Meeresferne, ist im Überblick gewürdigt. Licht und Schatten spielen eine große Rolle, Perseus ist wirkungsvoll gegen Meer und Luft gestellt, aber von dem vollendet freien Strömen und Fluten des Lichtes, das der vierte Stil oft mit so erstaunlicher malerischer Sicherheit handhabt, ist keine Rede; es wird also auch dem Vorbilde gefehlt haben. Von großer Bedeutung ist die Koloristik; denn sie steht der des Alexandersarkophages, eines nach Marmor und Stil ebenfalls attischen Werkes, ungemein nah. Der auffällige Dreiklang Gelb, Violett und Hellblau beherrscht sie; das Blau erscheint an den Gestalten nur in Streifen an dem gelben Chiton und dem violetten Mantel, deren komplementären Gegensatz es verbindend mildert, dafür aber desto ausgiebiger in der Meeres- § 824 Abb. 647

fläche. Auch ein kräftiges Rot fehlt nicht: das Blut des todwunden Ungeheuers. Auf einem Bilde dritten Stiles ist der Mantel des Perseus rot, aber Andromedas Chiton unverändert; auf einem anderen Bilde dritten Stiles sind die Mantelfarben des Perseus auf ihn übertragen.

Einen ähnlichen Wechsel zeigen die Iobilder. Auf dem Macellumbilde trägt sie einen violetten Chiton, gelbe Schuhe und einen weiß gefütterten roten Mantel, er einen ganz roten. Das Bild dritten Stiles gibt ihr einen gelben Chiton und rötlichen Mantel mit hellblauem Rand. Ein helles starkes Rot findet sich auch auf dem Sarkophag oft; das Weiß, von dem es sich noch lebhafter als die anderen Farben abhebt, bietet dort der Marmor. Auf dem Grabgemälde in Triteia hob sich der Purpurmantel von dem offenbar weißen Chiton ab. So scheint hier wirklich noch die späte Wandmalerei einen Einblick in die Koloristik des 4. Jahrh. zu gewähren und das Gelb und Violett auf dem Marmorbilde der Niobe verstärkt die Zeugniskraft des Sarkophages wie der Wandgemälde; ein individueller Schluß auf die Vorbilder ist freilich äußerst unsicher. Das Hochrelief des Sarkophages zeigt einzelne leichte Schatten und Glanzlichter; andererseits fällt der plastische Charakter zumal des besten Andromedabildes auf. Die bis auf einzelne Farbflecken erstreckte dekorative Symmetrie der Reliefs zeigt freilich, daß man sich hüten muß, von ihnen allzu viel für freie Tafelbilder zu schließen; aber daß wir gerade auf der Spur des Nikias, der die Statuen des Praxiteles bemalte, diesen Zusammenhang bemerken, ist doch vielleicht mehr als ein Zufall. Will man aber die Vorbilder der Io und der Andromeda dem Nikias zuweisen, so wird man sie nicht des Sarkophages wegen in seine spätere, sondern eher in seine frühere Entwicklung setzen müssen, worauf auch die Formgebung zumal an der Andromeda sowie die Lichtbehandlung weist. Denn die Plastik konnte einer freieren Entwicklung der Malerei schwerlich folgen; eine solche ist aber für das letzte Drittel des 4. Jahrh. aus den verschiedensten Zeugnissen zu erschließen.

Die Zurückführung der beiden Bilder auf Nikias wird noch wahrscheinlicher durch den Vergleich eines ihnen beiden in Komposition und Motiven nah verwandten Reliefs, das Odysseus vor Teiresias zeigt; man glaubt darin die Hauptgruppe seines Nekyiabildes zu sehen. Allein gerade hier erhebt sich eine Schwierigkeit, die das ganze Hypothesengebäude zwar keineswegs umstürzt, aber doch etwas erschüttert: das Relief schließt sich den Gemälden als drittes Zweigestaltenbild an, die Nekyia muß aber nach dem Epigramm und den allgemeinen Nachrichten als ein großes gestaltenreiches Bild gelten. Dies schließt freilich nicht aus, daß die Hauptgruppe nach dem Schema jener kleineren Bilder geformt war, und fordert erst recht nicht die Annahme, daß diese uns nur in Auszügen überliefert, also ursprünglich auch gestaltenreich gewesen seien; aber um die schlagende Beweiskraft der Zusammenstellung ist es doch geschehen. Sieht man dann, welche Typenklitterung die pompeianischen Maler getrieben haben, so wird man noch vorsichtiger. Der Argos erscheint z. B. umgedreht als Hermes, der einem sitzenden Argos die Syrinx reicht, und beide Gestalten finden sich auch in ganz anderer Fassung. Nur die Io bleibt sich im großen Ganzen gleich, wenn sie auch einmal in die Höhe geschoben wird. Ihr Sitzmotiv ist in hellenistischer Zeit sehr beliebt, auch auf Reliefs, und deshalb genügen alle Ähnlichkeiten der Aphrodite in dem schönen Bilde dritten Stiles mit der Bestrafung des Eros nicht, um auch dies auf ein unbekanntes Bild des Nikias zurückzuführen. Hier läßt sich höchstens noch von einer ganz ungewissen Möglichkeit reden; ein Beweis ist vorläufig völlig ausgeschlossen und der Eklektizismus des dritten Stiles mahnt zur Vorsicht.

§ 825 Von Schülern des Nikias ist nur einer aus einer beiläufigen Erwähnung bei Pausanias bekannt, Omphalion, angeblich sein Sklave und Geliebter. In einem Tempel der Messene war ein großes genealogisches Bild der mythischen Landesherrscher Aphareus, Kresphontes, Nestor und Leukippos mit Söhnen, Töchtern und göttlichem Anhang: Asklepios, der als Sohn der Leukippide Arsinoe galt, mit seinen beiden epischen Söhnen. Ein Zustandsbild von vierzehn Gestalten erfordert eine gewisse Gruppenbildung, der natürlich die sachliche Zusammengehörigkeit zugrunde lag. Diese allein interessierte den Pausanias und man muß sich daher hüten, aus seinen Worten eine allzu schematische Komposition zu erschließen. Schon bei einem Relief und vollends bei einem Gemälde sind zahllose Möglichkeiten vorhanden; wir können uns das Bild in keiner Weise vorstellen.

Literatur. Vgl. §§ 675, 792. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1811 ff. *Brunn* II 164 ff., 194 ff. *Klein* Gesch. II 323 ff., der die Frage des Plinius, ob es nicht zwei Meister dieses Namens gegeben habe, nur deshalb nicht mit *Sellers* bejaht, weil er die Verbindung mit Praxiteles für apokryph hält; daß beide Zweifel grundlos sind, zeigt schon *Brunn*. Statt Ptolemaios nennt Plinius Attalos, was *Holwerda* im Rahmen seiner unmöglichen Ansätze halten will, vgl. §§ 791, 793; Attalos war dem Plinius überhaupt und zumal als Zahler hoher Preise geläufiger, daher die Verwechslung. — Technik: Die Entdeckung einer durch Brand veränderten Farbe wird auch dem Kydias zugeschrieben (Ocker; *Overbeck* Nr. 1970); zur koloristischen Bedeutung der Verwendung dieser warmen Farbe für den Schatten vgl. *Bertrand* Etudes sur la peinture 142. — Vorwürfe: Daß die Antithese bei Fronto ad Verum I, illustria und obscura, nicht auf die Helligkeit, sondern auf die ὕλη εὐμεγέθης zu beziehen ist, wurde schon bei Dionysios gesagt, §§ 694, 728; vgl. auch *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXIX 1914, 197 f. Ausspruch: da „und Seeschlachten" zwischen Reiterschlachten und deren näher geschilderten Motiven steht, kann man fragen, ob es ein Einschub ist (*Klein* 326). Die quadrupedes bei Plinius sind höchst wahrscheinlich ein durch die in größeren Bildern vorhandenen Tiere, von welchen er Hunde nennt, verursachtes Mißverständnis von ζῷα, vgl. Pausanias I 29, 15, dazu *Letronne* Lettres d'un antiquaire 463 f. Kalypso: eine stehende und eine sitzende erwartet man hintereinander, nicht ohne Grund durch drei andere Werke getrennt. Alexander nach dem Leben zu malen, war Vorrecht des Apelles; vor diesem Erlaß hätte Nikias ihn nur als Anfänger malen können, was wenig wahrscheinlich ist. Nekyia: *Klein* 324, 3 hält das Epigramm des Antipater von Sidon, Anthol. Palat. IX 792, nicht für dessen Werk, sondern für die Signatur des Nikias; schwerlich mit Recht. — Zuweisungen. *Helbig* Untersuchungen 140 ff. *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 76 f. 1; 227 ff.; *Herrmann* Denkmäler 67 f.; 177 f. Io 68 Tf. 53, vgl. *Mau* Röm. Mitt. V 1890, 234 f. 4; §§ 673 f. Palatinisches Bild Mon. d. Inst. XI Tf. 22; *Winter* Kunstgesch. in Bildern[1] 96, 1 f. Andromeda § 673, *Herrmann* Tf. 129; *Mau* 233, 2; *Klein* Jahresh. XV 1912, 146 (*Helbig* Wandgemälde Nr. 1187, Farben); *Girard* Peinture ant. 232 (Münze); *Klein* 163 (*Reinach* Répertoire de la statuaire II 509, 1, Gruppe). Das Relief *Schreiber* D. hellenist. Reliefbilder Tf. 12 weicht erheblich ab und wird daher von *Herrmann* mit Recht ausgeschieden. Vgl. dazu das Hesionemosaik *Engelmann* Bilderatlas zu Homer I Tf. 16, 89. Bilderliste *Klein* 143, 1. Im Zusammenhang mit seiner Grundauffassung, auf die hier nicht eingegangen werden kann, hält er die ganze Komposition für römisch und die zuschauenden Nymphen oder Nereiden dritten Stiles für ursprünglich; vgl. § 20. Der Bildtypus deutlich bei Lukian Dial. marin. 14, denkbar auch in dem verderbten Epigramm Anthol. Plan. IV 147. *Brunns* Heranziehung eines philostratischen Bildes ist sehr unglücklich. Koloristik: §§ 680 f.; vgl. die Tafeln bei *Winter* D. Alexandersarkophag; *Robert* Niobe 12; *Herrmann* 69 f. Ziemlich wertlos ist die Behandlung der plastischen Polychromie von *Sitte* Festschr. für Benndorf 301 ff. Nekyiarelief *Clarac* Musée de sculpture II Tf. 223, 250 (*Overbeck* Gallerie heroischer Bildwerke Tf. 32, 4, vgl. 10). — Typenklitterung *Herrmann* Tf. 57 f., vgl. *Rodenwaldt* 159. Aphrodite und der bestrafte Eros: Tf. 1. — Omphalion *Overbeck* Nr. 1826; *Brunn* II 201 f. Daß der Ausdruck γραφαί bei Pausanias nicht mißverstanden werden darf, zeigt seine Verwendung bei dem Grabbilde des Nikias in Triteia: das war sicher nur ein einziges Bild.

Abb. 646

Abb. 708, 647

Nikomachos und seine Schüler
(Philoxenos; das Alexandermosaik)

§ 826

Während die mit Euphranor einsetzende vierfache Folge von Meistern und Schülern den sicheren Ast des vom älteren Aristeides ausgehenden Stammbaumes darstellt, begeben wir uns bei Nikomachos auf unsicheren Boden; seine Schulstellung läßt sich nur mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten. Mit diesem Vorbehalte kann man ihn im Anschluß an das im Überblick näher Ausgeführte als Enkel des älteren Aristeides, Sohn und Schüler des älteren Ariston, Bruder und Lehrer des jüngeren Aristeides, Vater und Lehrer des jüngeren Ariston betrachten; einwandfrei überliefert sind hiervon nur die Namen seiner Schüler, wozu noch Philoxenos von Eretria und Koroibos kommen. Plinius reiht ihn den um Olympias 112, 330 v. Chr., angesetzten Malern an und dazu passen zwei weitere Angaben: seine Tätigkeit für den Tyrannen Aristratos, einen Parteigänger Philipps, und für den Reichsverweser Antipater, der 319 starb. Legt man Wert auf dessen freilich in jedem Fall ungenaue Bezeichnung als König, so kommt man in die Jahre 323—319, andrenfalls kann man bis 334 hinaufgehen; und traut man gar den Einzelheiten einer Anekdote, so muß Nikomachos damals etwa 60 Jahre alt gewesen sein. Denn als Antipater den Preis für sein in vierzig Tagen gemaltes Bildnis recht hoch fand, soll Nikomachos ihm entgegnet haben, eigentlich habe er ja vierzig Jahre daran gemalt. Dazu paßt es gut, daß er für Aristratos das Grabmal des Dichters Telestes malte; denn dessen Blüte wird in den Anfang des 4. Jahrh. gesetzt. Nikomachos kann das Bild also ganz wohl als junger Mann gleich nach dem Tode des Dichters gemalt haben; aber auch eine nachträgliche Ehrung wird man lieber möglichst früh ansetzen. Wie dem auch

sei, die Verbindung mit den Meistern der Alexanderzeit besteht jedenfalls zu Recht und dazu paßt der Ansatz seines Schülers Philoxenos, der für König Kassander eine Alexanderschlacht malte — sicher nach 319, und falls man auf den Königstitel Wert legt, zwischen 306 und 297.

Der Nachruhm des Nikomachos war groß; er wird mit den ersten Meistern zusammen genannt und Plutarch vergleicht ihn gar mit Homer, weil seine Werke, die Kraft und Anmut vereinigten, mühelos mit leichter Hand geschaffen schienen. Daß er rasch malte, ist nicht nur durch eine Anekdote bezeugt – zur Arbeit an dem Bilde des Telestes soll er erst wenige Tage vor dem vereinbarten Tag der Fertigstellung in Sikyon eingetroffen sein —, sondern wird auch bei Philoxenos betont: dieser habe ein noch abgekürzteres Malverfahren eingeführt. Den gleichen Ausdruck, compendiaria, braucht Petron bei seiner Klage darüber, daß die Ägypter dadurch den Verfall der Malerei herbeigeführt hätten. Dies läßt sich leider verschieden deuten; eine sichere Entscheidung ist nicht möglich. Es kann sich um irgend etwas rein Technisches, aber auch um die Anfänge einer fleckenhaft impressionistischen Malweise, wenn nicht gar um etwas ganz anderes, uns Fernliegendes handeln. Nur wenn man der Telestesanekdote trauen will und dies Bild früh ansetzt, erscheint technische Vereinfachung als das Gegebene; denn in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. kann von Impressionismus noch nicht die Rede sein und bei dem Grabbilde bleibt kaum eine weitere Wahl. Persönliche Raschheit ist in jedem Falle die Voraussetzung. Bei Petron, der sich auf hellenistische Kunst beziehen wird, bleibt der Vermutung vollends freies Feld; man kann an die dekorative Prospektmalerei, an den Ersatz der Tafelmalerei durch eine Wandmalerei vom Range der römisch-kampanischen und noch an manches andere denken; wir kommen bei Antiphilos darauf zurück.

§ 827 Bestimmt und wahrscheinlich zuverlässig ist nur die Angabe, daß Nikomachos Vierfarbenmaler gewesen sei — ob ausschließlich, fragt sich auch bei ihm wieder. Wie Parrhasios soll er sich des eretrischen Weiß bedient haben, unsicher ob als Farbe oder als Malgrund. Auf Pinselenkaustik, die aber schwerlich seine einzige Technik war, könnte man aus dem Grabmal des Telestes schließen. Vielleicht war er es, der sich bei dieser Gelegenheit abschätzig über die langsame Malweise des Sikyoniers Pausias äußerte. Eine hübsche Anekdote läßt ihn zu einem Banausen, der die Helena des Zeuxis nicht schön fand, sagen, er solle seine Augen nehmen und sie werde ihm göttlich erscheinen. Auf eine Schrift von ihm braucht dies Wort nicht zurückzugehen und es kann auch nur als möglich, nicht als sicher gelten, daß jene „Malerelegie“, aus welcher die Verse über Apollodoros stammen, von ihm war. Von seinen Werken werden neun oder zehn genannt, je nachdem man annimmt, daß sein Odysseus — dem er wie Apollodoros zuerst den Pilos gegeben haben soll — in dem Bilde der Skylla oder in einem anderen vorkam; in diesem Falle braucht die Skylla nicht das Untier, sondern kann die megarische Königstochter gewesen sein. Zwei Bildnisse sind schon genannt; das des Telestes war posthum. Einfache Götterbilder waren wohl das Letoidenpaar Apollon und Artemis sowie die Göttermutter, die auf einem Löwen saß wie die Nemea des Nikias; ein Zustandsbild vermutlich auch die unvollendet gebliebenen Tyndariden. Reichere Möglichkeiten bot ein dionysisches Bild, schöne Mänaden von Satyrn beschlichen; stürmische Bewegung und Erregung der Raub der Persephone.

Eine Vorstellung gewinnen wir nur von einem Bilde: Nike, die ein siegreiches Viergespann mit sich in die Luft entführte, das malerisch reichere Gegenstück zur Ganymedesgruppe des Leochares. Dies Bild stiftete nach Plinius der Imperator Plancus auf das Kapitol und auf den Münzen seines Bruders erscheint diese ungewöhnliche Darstellung ebenso wie auf verschiedenen schönen Gemmen. Diese kleinen Reliefs dürften freilich nur die Grundzüge geben und zeigen denn auch keinen Wagen, aber das Motiv wird doch deutlich: Nike mit den Pferden, deren äußerstes sie von innen am Zügel faßt, in der Linken Palme und Kranz, schwebt in leichter Schrägansicht empor und wendet das Gesicht im Rückblicken zu dem Handpferde dem Beschauer zu. Von dem malerischen Reiz dieses Bildes gewinnen wir freilich keinerlei Vorstellung, aber es paßt gut zu den Worten des Plutarch; wir glauben attisches Feuer und attische Anmut darin zu spüren.

§ 828 Von den Schülern des Nikomachos ist der jüngere Aristeides schon mit dem älteren zusammen behandelt und von Ariston und Koroibos kennen wir nur die Namen, sofern ein älterer und ein jüngerer Ariston mit Recht geschieden werden. Philoxenos von Eretria

dagegen scheint der einzige bedeutende Maler zu sein, von dem wir ein großes Gemälde genauer als durch unsichere oder doch unzureichende und schwankende Nachklänge kennen. Von seinem abgekürzten Malverfahren war schon die Rede: wir wissen nicht, worin es bestand; immerhin liegt es auch bei ihm noch am nächsten, an etwas Technisches zu denken. Zwei Werke von ihm nennt Plinius, einen ausgelassenen Komos dreier Silene und eins, von dem er sagt, daß dieses für König Kassander gemalte Tafelbild hinter keinem anderen zurückstehe: die Schlacht Alexanders mit Darius. Die Form des Lobes ist ebenso ungewöhnlich und bestimmt wie die Bezeichnung des Bildes: es war ein hochberühmtes Werk, in welchem der persönliche Zusammenstoß von Alexander und Darius die weltgeschichtliche Entscheidung wie in einem Brennpunkte zusammenfaßte. Mit dieser schriftlichen Überlieferung deckt sich die bildliche so vollkommen, daß es schwer fällt, an einen Zufall zu glauben.

Das hochbedeutende Gemälde, das uns in dem Mosaikbild aus dem pompeianischen Hause des Faun in einer allem Anschein nach treuen Kopie erhalten ist, hat schon in der Kunst des späteren 4. Jahrh. deutliche Spuren hinterlassen. Der Alexandersarkophag, der wahrscheinlich den letzten von Alexander eingesetzten sidonischen Fürsten barg, ein Werk von attischem Stil und Marmor, ist selbst zu bedeutend, als daß man bei ihm eigentliche Nachahmung eines noch so berühmten Vorbildes erwarten könnte; dennoch ist der Anklang in der Alexandergruppe des Schlachtreliefs unverkennbar und geht bis in die Einzelheit des flatternden Ärmels an dem halb angezogenen Persermantel, der Kandys. Auch der vom Pferd sinkende Reiter gleicht dem des Mosaiks. Auf dem Relief fehlt natürlich der hohe ungefüge Wagen des Perserkönigs, aber dafür treten gleichzeitige apulische Vasenbilder ein. So geringwertig sie sind, verraten sie doch den Zusammenhang; denn neben zweien, welche den Darius von Alexander unmittelbar bedroht zeigen, steht ein drittes, das schützende Perser dazwischenschiebt. Mehr bietet ein mindestens hundert Jahre jüngerer Reliefbecher des umbrischen Töpfers Popilius: er zeigt neben manchen seinem allgemeinen Typenvorrat entstammenden Gestalten den ganzen Kern des Bildes, die Alexandergruppe und den Wagen des Darius verhältnismäßig genau und dazwischen unverkennbar den zur Deckung herbeisprengenden Perser; nur das für seine Kunstmittel zu schwierige, von hinten gesehene Roß hat er durch einen Rundschild ersetzt, dessen Träger aber dem abgesessenen Perser möglichst angeähnelt. Auch andere Gestalten zeigen noch Anklänge und dazu gehört auch die Anbringung einzelner wie im Getümmel auftauchender Köpfe von Reitern und Pferden. Endlich bieten mehrere etruskische Urnen 3. oder 2. Jahrh. und noch ein Sarkophag der Kaiserzeit deutliche Nachklänge beider Hauptgruppen trotz alles offenbaren Unverständnisses. Das schwerlich in Pompei entstandene Mosaik kann noch dem 3. Jahrh. angehören. Es ist ein wahres Wunderwerk seiner Art; bei der monumentalen Größe von über 5:2,7 m sind die Steine nur 2—3 mm groß; man hat ihre Zahl auf etwa anderthalb Millionen berechnet.

Abb. 648

Gr. Vm. II 150 ff.

Andere Darstellungen einer Alexanderschlacht gibt es nicht. Die Typengeschichte lehrt uns also, daß ein Gemälde von schlagender Wirkung sich sogleich durchsetzte und kanonische Geltung gewann: seinem Meister war der große Wurf gelungen, das gewaltige geschichtliche Geschehen künstlerisch überzeugend zu erfassen. Er tat, was Aristoteles dem Protogenes vergeblich riet, was Apelles nach allem, was wir von ihm wissen, so wenig wie Protogenes getan hat: er lehnte die mythische Andeutung ab und gab die Wirklichkeit im höheren Sinne der inneren Wahrheit — dies freilich mit der vollsten Schöpferkraft der künstlerischen Phantasie, nicht mit der trockenen Sachlichkeit der trotz aller Hellenisierung so unheilbar phantasielosen Römer. Der Ruhm seines Werkes drang sogleich bis nach Italien und blieb dort jahrhundertelang lebendig. Er beruhte offensichtlich darauf, daß es nicht irgendeine noch so vortrefflich dargestellte Perserschlacht Alexanders war, kein hundertgestaltiges Getümmel wie jenes Bild des Aristeides, sondern eben diese zwar äußerlich ungeschichtliche, aber im innersten Kern weltgeschichtliche Verbindung Alexanders mit Darius in einem Bild von tragischer Größe.

Dieser Tatbestand und die auffälligen Worte des Plinius über Philoxenos stellen zwei stark zusammenlaufende Linien dar. Daß sie sich wirklich schneiden, wird man ohne weiteres nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich finden. Nun war aber das Vorbild des Mosaiks ein Vierfarbengemälde und der Lehrer des Philoxenos ein Vierfarbenmaler; das erhöht die Wahrscheinlichkeit ungemein und sie würde fast zur Sicherheit, wenn die starke Verdeckung

§ 829

vieler Gestalten — so einzelner Pferde bis auf ein Ohr und ein paar Haare — als ein Beispiel seiner abgekürzten Malweise gelten dürfte. Dies bleibt leider fraglich, aber viele werden doch zu dem Glauben neigen, daß Philoxenos erreicht hat, was dem Protogenes und allen anderen großen Malern von Hellas versagt blieb: mit der Unsterblichkeit Alexanders die seine zu verbinden.

Für die Bedeutung des Gemäldes zeugt vielleicht nichts so eindringlich, als daß es möglich ist, seinen geschichtlichen Inhalt gänzlich zu verkennen und doch sein künstlerisches Wesen auch im geistigen Sinne zu erfassen. *Jakob Burckhardt* sagt treffend: „Der größte Wert dieses in seiner Art einzigen Gemäldes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Moments mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Gebärden ist auf der rechten Seite ein Bild der Ratlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äußerlichem Sinn vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der größten Gewißheit aus." Aber er wollte sonderbarerweise nichts von Alexander und Darius wissen, sondern hielt das Bild für eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten — trotz *Goethes* und *Welckers* Würdigung. Ein Irrweg in *Welckers* Einzeldeutung scheint ihn allzusehr abgestoßen zu haben. Ein Streit darüber ist nicht möglich. Die steife Tiara des Darius neben den weichen seiner Edlen, der weiße Mittelstreifen seines Purpurchitons, die persische Standarte, die schon der alte Vasenmaler Duris von Marathon her kannte, und viele andere Äußerlichkeiten bis herab zu den mit Fabeltieren gemusterten Hosen und dem Gleitschutz der Wagenräder sichern die Deutung. Das einzelne freilich ist dem Streit der Meinungen noch keineswegs entzogen. Wie das Mosaik große Lücken, alte Ergänzungen und selbst Anzeichen von erheblichen Beschädigungen seines Vorbildes zeigt, so ist auch einiges Wohlerhaltene verschiedener Auslegung, die das Gesamturteil beeinflußt, fähig. Wir stellen zunächst die großen Hauptzüge fest, prüfen dann das Einzelne und suchen endlich das Ganze soweit wie möglich zu ergründen.

§ 830 Das Perserheer erscheint geschlagen; denn der Großkönig hat sich zur Flucht gewendet. Von einer schirmenden Reiterschar umgeben stürmt sein Viergespann, über dem der Lenker die Peitsche schwingt, schräg nach rechts vorn aus dem Mittelgrund hervor und droht drei am Boden liegende Perser zu überfahren. In die Flanke dieser Flucht trifft halb von hinten in der Richtung der Bildebne ein rascher Stoß der Makedonen: Alexander selbst mit wenigen Reitern, deren letzter sich umblickt, denn Verstärkung scheint dringend nötig. Wurfspeere sind vor ihnen hergeflogen und einer hat das Roß des edlen Persers, der zur Rechten des Königs ritt, in die Lunge getroffen; es ist auf die Vorderbeine niedergebrochen. Sein Reiter, in reichster Tracht und wie der König ohne den Panzerschutz der meisten anderen, erscheint als der Vornehmste von den Begleitern; deshalb ist ein anderer in dem Augenblick, als das Roß getroffen wurde, von dem seinen herabgesprungen und hat es herumgedreht, damit jener aufsteigen könne. Allein allzu rasch ist Alexander herangesprengt: der edle Perser hat nur halb absteigen und sein Schwert nur ein kleines Stück aus der Scheide ziehen können, da durchbohrt ihn schon die lange Lanze des Königs. All das hat sich blitzschnell abgespielt, und nur der Sterbende, der seine Lanze hemmt, trennt Alexander noch von Darius; es ist ein Augenblick voll höchster Spannung.

Entsetzt erblickt der hilfreiche Perser das Verhängnis, heben andere, die jenseits des Wagens reiten, die Hand und greifen sich klagend an den Kopf. Darius aber denkt nicht an die eigene Gefahr und versäumt es, einen Pfeil gegen Alexanders schutzlosen Kopf und Hals zu entsenden: voll Schmerz streckt er klagend die Hand nach dem Edlen aus, der für ihn stirbt, der seinem Herzen nahe gestanden hat; so zeigt er sich auch in Niederlage und Flucht als König und verdient im Unglück unser Mitleid. Furcht aber empfinden wir kaum für ihn; wir fühlen, daß jener Edle nicht vergebens stirbt, daß er Alexander die kurze Zeit lang hemmt, die nötig ist, um den Wagen aus dem gefährlichen Angriffswinkel zu entführen. Und noch ist Darius nicht schutzlos, ist nicht jeder persische Widerstand gebrochen. In die Lücke, die der Fallende neben dem Wagen läßt, sprengt ein anderer Perser mit gezücktem Schwerte scharf auf Alexander spähend vor und jenseits des Wagens reiten weitere Perser, darunter ein Standartenträger, heran und werden sich im nächsten Augenblick hinter dem

Wagen vorbei den Makedonen entgegenwerfen; einer wendet sich um und winkt mit jener greifenden Gebärde der Südländer weitere Hilfe heran.

Ja Alexander selbst ist in Gefahr. Allzu stürmisch ist er vorausgesprengt, allzu achtlos folgt sein Ritt dem Blick seines flammenden Auges. So groß die Zerstörung des Bildes um ihn ist, sehen wir doch, daß jener Edle nicht das erste Opfer seines Angriffs ist. Unter und hinter seinem Pferde lagen oder stürzten anscheinend drei bis vier Krieger, schwerlich Makedonen, und vor dem Bukephalos sehen wir im Mittelgrund einen verwundeten griechischen Söldner noch tapferen Widerstand leisten; seine Waffe würde Alexander bedrohen, wenn er sie nicht brauchte, um den Lanzenstoß eines weit vorgebeugten makedonischen Reiters abzuwehren. Und grade hier, wo sein Ritt gehemmt wird, hat Alexander den Helm verloren — vielleicht durch Wurf oder Schlag eines Feindes. Ja noch mehr: dicht hinter seinem rechten Arm ist der Rest eines durch den Schnurrbart und vielleicht auch die gelbe Tiara gekennzeichneten Perserkopfes erhalten, auffällig dicht am Hinterteil des Pferdes; es wird jener Perser sein, der ihn bei Issos durch einen Dolchstoß am Schenkel leicht verwundet haben soll. So ist auch der stürmische Sieger in hoher Gefahr: wie wir Mitleid mit dem unglücklichen Darius empfinden, so Furcht für den königlichen Heldenjüngling, der wie ein homerischer Vorkämpfer sein Leben einsetzt. Furcht und Mitleid aber werden nicht nur erregt, sondern auch im Schauen der künstlerischen Form geläutert. Ergriffen von der Tragik des Geschehens, von der Größe des Heldenmutes wie des Edelsinnes und nicht zuletzt von der Kunst, die all dies zur bildlichen Einheit verschmolzen hat, wenden wir uns ab, um uns, wie *Goethe* sagt, „den würdigsten Betrachtungen im stillen zu überlassen“. —

§ 831 Soviel darf in allem Wesentlichen als gesichert gelten und mancher Einzelzug bereichert das Bild und verstärkt den Ausdruck noch; so zunächst die motivreichen Gestalten der drei von den Wagenrädern Bedrohten am Boden. Der Äußerste hält noch den Bogen in der Faust und blickt zusammengekauert angstvoll zu den Pferden hoch. Er ist gekleidet und gepanzert wie die persischen Reiter, scheint also vom Pferde gestürzt zu sein. Vom nächsten sind hinter dem spiegelnden Schild nur die nackten Beine und das Kopfhaar zu sehen; er kriecht wie unter den Pferden hervor zur Seite, mag also von ihnen niedergeworfen sein. Falls er ein griechischer Söldner ist, kann der Schild ihm gehören, doch fragt es sich, ob er ihn noch am Arm hält; denn der rücklings gefallene vornehme Perser, der sich darin spiegelt, scheint ihn als Schutz gegen den Wagen hochzustützen. Man kann die Gruppe jedoch auch so auffassen, daß der Schildträger von dem Wagen auf den Vornehmen geworfen worden ist. Dieser war sicher beritten und man kann meinen, daß er von dem Pferde gestürzt sei, dessen Hinterteil zwischen dem abgesessenen und dem vorsprengenden Perser eben noch sichtbar ist.

Hier in der Mitte des Bildes beginnen die Schwierigkeiten, die uns rasch in immer weittragendere Fragen verstricken. Wir müssen auch mit der Möglichkeit von Mißverständnissen des Mosaikmalers rechnen; spätere Ergänzungen, die sich durch größere und grellere Steine kennzeichnen, scheinen dagegen hier nicht vorzuliegen. Sie sind abgesehen von Kleinigkeiten und gleichgültigen Stellen wie dem Himmel am stärksten unter dem Bukephalos. Ganz deutlich ist dort nur der Rand eines Schildes, darüber ein kleines altes Stück, schwerlich an seiner ursprünglichen Stelle, sofern es ein umwickelter Fuß ist. Rechts scheint ein Gefallener unter einem spiegelnden Schilde zu liegen; Näheres festzustellen verbietet die rechts von den roten Wellenlinien einsetzende, gewiß nicht richtige Ergänzung; man glaubt einen persischen Panzer und ein weißgestreiftes schwarzes Gewand, vielleicht mit Blut darauf, zu erkennen. Schlecht ergänzt ist offenbar auch ein großer Teil des Kopfes, des rechten Armes und des linken Beines des sich spiegelnden Persers sowie einiges an den Beinen der Wagenpferde. Hier rechts scheint nun auch der erste Mosaikmaler schon zu erheblichen Ergänzungen seines beschädigten Vorbildes gezwungen gewesen zu sein. Dabei hielt er sich jedoch weitgehend an das, was er noch sah, und zwar auch da, wo er es nicht verstand. So ist unter den Wagenpferden ein Schimmel stark zu kurz gekommen: zwei oder drei Beine, der Bauchansatz mit dem Gurt und der Schwanz sind deutlich, der Kopf scheint in den hellen Flecken neben dem vorgewendeten Kopf des Rappen eine Spur hinterlassen zu haben. Ist dies richtig, so müßte das im jetzigen Zustand äußerste Wagenpferd ursprünglich das Reittier des Persers mit der erhobenen Hand gewesen sein. Ganz mißverstanden, aber dennoch kenntlich, ist der letzte Perser rechts: die Mütze und der Nackenschirm seines Panzers, das Haar und ein Stück des Gesichtes in Schrägansicht von hinten sind noch deutlich.

Mit diesen Erfahrungen kehren wir zu dem schwierigen Mittelstück des Bildes zurück. Über dem Pferdehinterteil im Mittelgrund erscheint zunächst die Schwertscheide des vorsprengenden Persers; ihr halbrundes Ende paßt auffällig genau in den Bogen des Pferdeschwanzes hinein (ähnlich der Schwanz des niedergebrochenen Pferdes in den Beinwinkel des Bukephalos). Darunter, wie verschmelzend mit der Pferdekruppe, wird ein Stückchen von dem roten persischen Panzer mit Nackenschutz sichtbar, den der umblickende behelmte Krieger trägt. Er muß auf einem unsichtbaren Pferde reiten, denn der Versuch, ihn mit dem Pferdehinterteil zu verbinden, war nur unter der irrigen Voraussetzung möglich, daß er eben abspringe; man hielt nämlich das linke Bein des vor-

sprengenden Persers mit dem vorn eingekerbten Schuh für zwei dicht aneinander geschlossene Beine. Dieser Reiter könnte die riesige Lanze gehalten haben, die über seinen Ärmel und Panzer weg hinter der technisch nicht recht klaren Wagentür verschwindet. Dort verschmilzt sie sonderbar mit dem Unterkiefer des Pferdekopfes, der gewiß zu dem nach rechts gewendeten Perserkopf gehört (dessen Mütze verschmilzt mit dem Stirnschopf des bäumenden Pferdes). In dem Pferdemaul ist oben nur ein Zahn sichtbar, während die unteren schön gereiht wie auf der Lanze sitzen. Das kurze Lanzenstück über der Schnauze gehört wohl dem hintersten Perser. Ganz unklar ist das abgerundete Stück zwischen der Schnauze und dem Helm mit Busch; wie ein Schild wirkt es nicht. Man sieht also, daß hier in dem dichten Gedränge des Mittel- und Hintergrundes manches schon dem Mosaikmaler unklar war, und es wird schwerlich nur das gewesen sein, was wir trotzdem zu erkennen vermögen.

Ein weiteres Mißverständnis liegt unter dem rechten Baumast vor. Dort erscheint hinter zwei Pferdeköpfen eine gelbe gekerbte Masse und darunter etwas Ähnliches in Rosa. Das obere ist sicher eine Tiara, das untere schwerlich, denn alle Tiaren sind gelb; es wird das Gesicht des Reiters gewesen sein. Zu dem zweiten Pferd würde dann der stark beschädigte behelmte Kopf in Vorderansicht gehören. Von Reiterköpfen dürften auch die undeutlichen Reste bei dem Wagenlenker und hinter dem Standartenschaft stammen; daß es Helme waren, ist nicht sicher. Endlich fragt man sich, wie das am Zügel gehaltene Pferd mit drei Füßen zugleich stampfen soll. Das rechte Vorderbein müßte aufgestanden haben wie das linke Hinterbein, würde dann freilich grade die Überschneidung der untersten Speiche des rechten Rades mit dem Kranz des linken verdeckt haben. Daß hier unten nicht alles in Ordnung ist, zeigt der rechte Radkranz: ihm fehlen die Buckel. Auch die rötliche Fläche hinter dem linken Rad und unter der Schnauze des Reitpferdes erscheint allzu leer; gemeint ist wohl der Panzer des Persers, dessen Nackenschutz über der Pferdeschnauze deutlich ist.

§ 832 Erst nach diesen Feststellungen kann eine nähere Erklärung des einzelnen versucht werden. Wir beginnen an den Rändern der großen Zerstörung. Die prachtvoll bewegte Gestalt des umblickenden makedonischen Reiters auf dem schräg von vorn gesehenen Pferde läßt sich eben noch in den Grundzügen fühlen. Deutlich ist dann ein schwer verwundet von seinem Schimmel sinkender Reiter: sein schutzloser Kopf zeigt eine Schläfenwunde, sein Auge bricht; in seinem Leibe steckt offenbar der durch seinen Sturz steil gestellte Wurfspeer, dessen Schlinge über dem kranzgeschmückten Helm eines Makedonen erscheint. Von seinem Pferd ist nur ein weißes Ohr und etwas Mähne hinter Alexanders Oberarm deutlich; der einzelne Stirnschopf ist soweit von dem Pferdeohr entfernt, daß man ihn vielleicht besser nicht zu diesem Pferde, sondern zu dem sonst gar nicht sichtbaren des Behelmten rechnet. Der Rappenkopf gehört dem Reiter, dessen erhobener Ärmelansatz nebst einem Stück Mantel über dem Kopf des vom Pferde sinkenden erscheint. Er schwang wohl eine Waffe, vielleicht einen Wurfspeer, der in der großen Lücke Platz hätte. Des deutlichen Armhebens wegen läßt sich die vor dem Bukephalos sichtbare Lanze nicht mit diesem Reiter verbinden; zur Not könnte sie der vom Pferde sinkende noch krampfhaft festhalten wie der Durchbohrte die des Alexander packt. Die naheliegende Verbindung der Lanze mit dem Fußkämpfer hinter Alexander ist schon deshalb kaum möglich, weil sein Untergesicht sich von dem grauen Teil des rechten Ärmels von Alexander abhebt; er stand also rechts des Bukephalos; vor allem aber kann er als schnurrbärtiger Perser diese Lanze nicht geführt haben. Es fragt sich überhaupt, ob der Künstler zeigen wollte, woher diese Lanzenspitze kam.

Damit berühren wir ein Grundproblem der Deutung: wem gehören die vielen Lanzen im Hintergrunde? Der unmittelbare Eindruck ist, daß sie die Niederlage der Perser andeuten: mutlos geworden wendet die persische Übermacht sich mit geschulterter Waffe zur Flucht, nur wenige Beherzte leisten noch Widerstand und schirmen aufopfernd den König, zuvorderst ein griechischer Söldner, den der Maler mit begreiflichem Empfinden geehrt hat. Aus der Gegenrichtung einiger Lanzen rechts hat man das Herannahen von Verstärkungen erschlossen und dazu paßt die persische Standarte und die heranwinkende Hand aufs beste. Es paßt auch die Reitrichtung mindestens zweier zweifelloser Perser zwischen Baum und Wagen: es fällt ihnen nicht wie jenem Vorsprengenden ein, sich zwischen Alexander und den Wagen zu werfen; sie deuten das Durcheinander des wankenden Heeres an, wo viele flüchten, andere standhalten, andere zu Hilfe eilen. Allein die Lanzen sollen für persische zu lang sein; das sei überliefert und der abgesessene Perser trage den kurzen persischen Speer. Deshalb sollen jene Lanzen entweder die makedonische Phalanx im Hintergrund andeuten oder eine Umgehung durch makedonische Reiter verraten; die äußersten rechts sollen bereits einschwenken; daher das Entsetzen der Perser um den König. Diese Deutung scheitert ganz abgesehen von der Frage, wie Darius dann noch hätte entkommen sollen, an der persischen Standarte bei Duris; und der Standartenschaft ragt hier hinter den anderen, also ebenfalls persischen Lanzen auf. Zum Überfluß wissen wir, daß Darius nach den ersten schlechten Erfahrungen die Lanzen seines Heeres verlängern ließ, um den makedonischen Sarissen zu begegnen. Jener Speer des Abgesessenen kann ein Wurfgeschoß sein.

Dies alles setzt voraus, daß der Maler in den sachlichen Äußerlichkeiten genau war. Er ist es vielfach wirklich in hohem Maß; ob ganz, läßt sich um so schwerer entscheiden, als man ja auch Tracht und Waffen vom Feind übernehmen kann. Dazu gehört die überlieferte Verlängerung der persischen Lanzen und die Ärmeltracht Alexanders und eines seiner Reiter, die hier proleptisch schon vor dem Sieg erscheint. Griechisch ist auch das Schwert des vorsprengenden Persers. Nun trägt jener umblickende Behelmte mitten im Hintergrunde den gleichen roten Panzer mit Nacken-

schirm wie mindestens sechs Perser: eine auffällige Form, die im größten Gegensatze zu Alexanders griechischem Panzer steht. Von den sichtbaren Kriegern kann nur ihm die riesige Lanze, die als letzte untätig geschultert ist, gehören. Ist er seines Helmes wegen ein Makedone, so fragt man vergeblich, weshalb er sie mitten zwischen den Persern nicht braucht, womöglich gegen Darius; und man wundert sich, wie er zu dem typischen persischen Panzer kommt. Ist er ein Perser, so versteht man, daß er den schützenden Helm der weichen Kappe vorzog: eine Verbesserung wie jene Verlängerung der Lanzen, die nur nicht allgemein gewesen wäre. Immerhin könnte dann auch der Helm vor ihm einem Perser gehören, ebenso die beiden freilich unsicheren rechts. Reitende Söldner oder wenigstens Söldnerführer sind doch wohl auch nicht ausgeschlossen. So scheint das Kennzeichen des Helmes zu versagen und auch das des Stirnschopfes der Pferde ist unzuverlässig, obwohl ihn alle Perserpferde tragen, die beiden sicher makedonischen dagegen nicht; denn die Griechen kannten diesen Schopf seit der archaischen Zeit und er ist grade in der dem Vorbilde des Mosaikes gleichzeitigen späten Keramik häufig. Erscheint er mitten zwischen den Makedonen, so vermag er also nicht sicher zu erweisen, daß er zu einem zurückgebliebenen Perser gehört.

Damit endet die Deutung in Ungewißheit über Einzelheiten, die aber doch wohl nicht stark genug ist, um die Hauptsache in Zweifel zu ziehen: die Lanzen, die für makedonische Sarissen zu nah sind, um untätig zu bleiben, gehören einer fliehenden Perserschar. Nur diese Auffassung entspricht auch dem hohen Ausdruckswerte, den die Lanzen im Zusammenhange der Komposition besitzen; bevor wir uns ihr zuwenden, bedarf es jedoch noch eines Wortes zu der Frage, ob der Maler diese oder jene geschichtliche Schlacht darstellen wollte. In Betracht kommen nur Issos und Gaugamela, denn am Granikos war Darius nicht zugegen. Diese beiden Hauptschlachten sind nun aber so rasch und stark von der Legende umrankt worden, daß von vornherein keine wirklich geschichtliche Treue zu erwarten ist. Ungeschichtlich ist ja schon der Grundzug der Darstellung: die Begegnung der Könige, obwohl die Legende sie wie den Zug, daß Darius zuletzt ein Reitpferd bestiegen habe, von beiden Schlachten berichtet. Trotzdem kann es kaum zweifelhaft sein, daß der Maler die Schlacht von Issos gemeint hat; denn von dieser wird der Opfertod der den königlichen Wagen schirmenden Edlen ausführlich geschildert. § 833

Weiter ins einzelne zu gehen hat wenig Zweck und würde dem legendarischen Charakter der Überlieferung wie des Bildes kaum gerecht. Zweierlei ist schon berührt worden: der vermutliche Dolchstoß des Persers neben Alexander, der für Issos, und die Verlängerung der persischen Lanzen, die für Gaugamela bezeugt ist. Beides hat für die mit Nebensachen frei schaltende griechische Kunst um so weniger geschichtliche Beweiskraft, als der Verlust des Helmes an Alexanders kritische Lage am Granikos erinnert: dort spaltete ein Säbelhieb seinen Helm. Der Maler wollte offenbar den Kopf des Königs deutlich zeigen und gewann zugleich ein wirkungsvolles Motiv. Dies gilt auch für den spiegelblanken Schild, der dem Künstler vielleicht aus der xenophontischen Schilderung des Kyros bekannt war; man braucht aber deshalb noch nicht anzunehmen, daß er dem Darius entfallen sein solle. Auf solche Fragen wissen heutige Meister oft gar nicht zu antworten; sie folgen in derartigen Nebensachen meist halbbewußten Gedankenverbindungen. So ein künstlerisch freies Schalten mag auch bei dem bereit gehaltenen Reitpferde vorliegen. Der Augenschein lehrt jeden Unbefangenen, der zu sehen versteht, daß es das zusammengebrochene Roß des vornehmsten Reiters ersetzen soll. Darius wäre ebenso verloren wie dieser, wenn er jetzt den Wagen verlassen und das Pferd besteigen wollte; sein Lenker treibt ja auch das Viergespann zur höchsten Eile. Dennoch kann der Maler durch die Erzählung von dem Reitpferde des Darius angeregt sein; er hat das Motiv nur mit dem Rechte des schöpferischen Meisters übertragen verwendet.

Von den Kunstmitteln des Bildes war im Überblick der klassischen Malerei schon die Rede. Am greifbarsten ist die Komposition. Der Maler stellt uns wenig höher als seine Gestalten und dicht davor; nur ein schmaler Bodenstreifen mit einigen Steinen und Waffen bleibt vorne frei. Es ist als ob wir im toten Winkel des oben geschilderten Flankenstoßes ständen, aber der typische Basisstreifen verhindert eine allzu gegenständliche Wirkung und schafft den für die künstlerische Betrachtung nötigen Abstand: er hebt das Bild auf eine Bühne. So braust das Getümmel der Schlacht unmittelbar vor uns von links heran, staut sich und brandet in der Mitte des Bildes und ist im Begriffe, wie aus einem brodelnden Kessel heraus in veränderter Richtung mit neuem Schwunge schräg rechts an uns vorbeizutosen. Es ist daher kein endloser Strom, der an uns vorüberfließt, sondern ein organisch § 834

gegliedertes, in sich abgeschlossenes Ganzes, das uns doch den viel größeren Zusammenhang, in dem es steht, deutlich fühlen läßt: wie im geistigen, so ist die Schlacht auch im formalen Sinne gleichsam in einem Brennpunkte zusammengefaßt. Der nach rechts gerichteten Gesamtbewegung hält die in den Lanzen deutlich betonte Gegenrichtung der zu Hilfe eilenden Perser grade soweit das Gleichgewicht wie nötig ist, um das Bild nicht als Ausschnitt aus einem Fries erscheinen zu lassen. Der gleichen Wirkung dient es, daß der letzte makedonische Reiter nicht vom Rahmen überschnitten wird und halb von vorn erscheint; in Masse, Bewegung und Ausdruck ist hier ein Abschnitt. Und doch weist das Bild nach beiden Seiten über sich hinaus: der Makedone blickt sich um, ein Perser winkt Hilfe herbei: ein kunstvoller Chiasmus des seitlichen Abschlusses, der vor der Beschädigung des rechten Bildendes vielleicht noch etwas deutlicher war.

Reicher und größer noch ist die Kunst der Tiefenkomposition; hier ist die klassische Fähigkeit bewährt, mit äußerlich geringen Mitteln um so stärker zu wirken. Die vielfache Schichtung der Gestalten, von welchen oft nur ein Teil des Kopfes, ein Helm, eine Lanze sichtbar ist, täuscht uns nicht nur die Tiefe des Raumes, sondern auch eine viel größere Gestaltenfülle vor als wirklich da ist. Von den einzelnen Lanzen abgesehen sind nur etwa dreißig Gestalten angedeutet und von diesen nur sehr wenige vollständig oder großenteils sichtbar. Diese Hauptgestalten freilich wirken desto stärker und heben sich auch da, wo sie nicht gegen den Himmel stehen, vollkommen klar von dem Getümmel ab; so ist Alexander der einzige Reiter, der sich unverkürzt und sicher ohne wesentliche Überschneidung voll in der Fläche entfaltet. In den Dienst dieser Wirkung ist auch das Mittel der blickführenden, gliedernden und rahmenden Lanzen und des ähnlich verwendeten Baumes gestellt. Die Reife dieser Kunst aber zeigt sich darin, wie die gleichen Hilfsmittel mehr als einem Zwecke dienen; so haben Alexanders Lanze, ihre Konvergenten und ihre Durchschneidungen zugleich den Zweck, die Bewegung zu verstärken: wir fühlen den Keil, der in die Persermasse eindringt.

Von besonderer Kunst ist die Bildung der Mitte, eine schwierige, doch mit reichem Erfolg gelöste Aufgabe. Hier war die Gefahr, daß das Bild in zwei Gruppen zerfiele, aber der ausdrucksvolle, die Rettung des Darius andeutende Einschnitt verknüpft sie nur um so fester. Auf der Fläche halten der Wagen mit den zu seiner Masse gehörigen Gestalten und die durch den Umriß des Durchbohrten und seines Pferdes vollendet abgerundete Alexandergruppe mit dem Baum einander das Gleichgewicht. Räumlich sind sie unendlich verschieden und in der Raumtiefe liegt auch ihre Verbindung: sie vollzieht sich hinter dem Einschnitt durch die Überschneidungen der schräg gerichteten Reiter und Pferde, deren vielfache Gegensätzlichkeit von starker Wirkung ist. Hinter und über dem niedergebrochenen Pferd erhebt sich das bäumende, dessen Vorsprengen wieder durch die entgegengesetzte Richtung des im Getümmel verschwindenden Pferdes verstärkt wird. Beide werden von dem abgesessenen Perser leicht überschnitten und damit in die starke Tiefenanregung einbezogen, die er und sein Pferd ausüben. Dieser Pferdekörper mit seinen in die Tiefe gehenden und auf der Fläche sichtbaren Senkrechten, deren Wirkung durch die Schrägen von Hals und Lanze noch gesteigert wird, ist der Ruhepunkt in soviel stürmischer Bewegung; von hier findet das Auge auch im Raume so leicht seinen Weg wie in der Fläche von Alexanders Lanze aus. Zu ihr und damit zur ganzen Angriffsrichtung steht der Pferdeleib senkrecht, zur Fluchtrichtung der Pferdehals, dessen Wendung der Perser mit seiner Lanze betont und fortsetzt.

§ 835 Von diesen Dingen sind dem Maler zunächst gewiß nur die großen Hauptzüge voll bewußt gewesen, obwohl er auch sie schwerlich ausgerechnet hat, sondern plötzlich vor seinem geistigen Auge stehen sah. Im einzelnen wird ihn mehr das Gefühl geleitet haben; inwieweit er sich davon prüfend Rechenschaft ablegte, fragt sich. Daß die Griechen darin sehr weit gingen, zeigt ihre Theorie. Einem Werke, das so aus einem Guß ist, und einem attischen Meister wird man weniger peinliche Berechnung als einem Sikyonier zutrauen; er mag freier aus dem Vollen einer unendlich reichen künstlerischen Erfahrung geschöpft haben. Wir wollen ihm deshalb seine Kompositionsmittel auch nicht weiter nachrechnen, soviel sich noch sagen ließe. Nur die gegenständliche Raumbildung, d. h. die landschaftliche Behandlung bedarf noch eines Wortes. Sie zeigt sehr deutlich, daß es noch keine

Landschaftsmalerei in unserem Sinne gab: der Maler beschränkt sich darin nicht nur aufs äußerste, sondern zeigt auch keinerlei Interesse für die Eigenart des Bodens und der Pflanzenwelt. Eine Färbung, die von der des Himmels deutlich absticht, ein paar regelmäßige Schieferstufen, einige reicher gegliederte große Steine und ein bescheidenes Pflänzchen, das denen auf den frühklassischen Monumentalvasen noch völlig gleicht — das ist alles, was wir am Boden sehen, und oberhalb der Gestalten ragt nur der kahle Baum in den hellen Himmel. Die klassische Megalographie zeigt sich in dieser Hinsicht erheblich zurückhaltender als die archaische Vasenmalerei. Abb. 506f.

Dem entspricht die der starken Verwendung von Glanzlichtern gegenüber auffällige Zurückhaltung in der Schattengebung: sie geht grade so weit, daß die Einheit der Beleuchtung klar wird, aber der Schlagschatten ist weder vollständig durchgeführt noch als selbständiges malerisches Wirkungsmittel benutzt. Der Maler war auch darin nicht naturalistisch gesinnt, und das gilt vollends von der Koloristik, die schon im Überblick als reife Frucht der alten Vierfarbenmalerei gewürdigt worden ist. Mit dieser ließ sich nur eine Übersetzung der Wirklichkeit in eine eigene künstlerische Farbenwelt anstreben; darin aber hat selbst der Mosaikmaler noch eine vollendete Harmonie, ja sogar eine gewisse Tonigkeit erreicht; denn die Fülle von Mischtönen und die Herabstimmung der Gegensätze läßt trotz der Bestimmtheit der Lokalfarben zwischen Weiß, Ockergelb, Rot und Braunschwarz einen einheitlichen Gesamtton entstehen. Die Koloristik soll hier nicht ähnlich analysiert werden wie die Komposition, so stark ihre Bedeutung auch für diese selbst ist, vom Gleichgewicht in der Fläche bis zur Luftperspektive. Nur zweierlei sei bemerkt. Wären am linken Ende des Bildes nicht der Kopf eines dritten Rappen und ein Stückchen gelben Gewandes erhalten, so müßten wir dort entsprechende Farben ergänzen. Und erkännten wir Alexander nicht aus der Komposition und an dem noch im Mosaike sprechenden Kopftypus, so verrieten ihn die nur ihm eigenen Farben: der wundervolle Gegensatz von hellem Silberschimmer und dunkel glühendem Burgunderrot.

Von der Zeichnung des Bildes pflegt nicht die Rede zu sein, sofern man nicht von seinen perspektivischen Stärken und äußerlichen Schwächen in Nebensachen wie dem Wagen spricht. Dies liegt wohl nicht nur daran, daß keine nackten Körper und kein reicher Faltenwurf zu sehen sind; vielmehr tritt die Wirkung der zeichnerischen Form, so bestimmt sie ist, hinter der Malerei, der Komposition, dem Ausdruck zurück. Wir begnügen uns deshalb mit dem Hinweis auf den im einzelnen vielfach individuell abgewandelten Kopftypus: er zeigt die in der Plastik zuerst bei Lysipp erscheinende Grundform mit der längs und quer geteilten Stirn. — Soviel Erörterung wird manchem schon zuviel erscheinen und jeder wird mit *Goethe* geneigt sein, „nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren“.

Literatur. Nikomachos. Vgl. §§ 790 ff. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1771 f., 1774 ff., dazu Ps.-Plut. περὶ ἀσκήσεως, *Bücheler* Rhein. Mus. XXVII 1872, 536ff. 1. *Brunn* II 160, 168ff. *Schuchardt* Nikomachos, Weimar 1866. *Klein* Gesch. II 319f. hält Nikomachos des Telestesbildes wegen für einen Sikyonier. Das entspricht weder dem im Überblick behandelten allgemeinen Zusammenhange noch der alten Freizügigkeit der griechischen Künstler, die gerade auch in dieser Geschichte zum Ausdruck kommt. Auch seine Annahme, daß die Antipateranekdote nur ein Akmedatum ausschmücke, Arch.-ep. Mitt. Österr. XI 1887, 228, ist nicht glücklich; Nikomachos hat doch nicht seit seiner Geburt gemalt. — Compendiaria: meine Ausführungen Jahrb. XXV 1910, 26f. sind zu bestimmt; Petron braucht doch nicht das gleiche wie Plinius zu meinen (§ 975); der Ausdruck ist allzu vieldeutig. Immerhin darf eine Auffassung wie die von *Rubensohn* Jahrb. XX 1905, 22f. als ausgeschlossen gelten: um gewöhnliche Dutzendware kann es sich nicht handeln, denn die gab es jederzeit und überall. *Weisbach* Impressionismus I 15 ff. faßt das Problem nicht scharf genug. Vgl. unten, Philoxenos. Vier Farben §§ 669, 686. — Werke. Verschiedene Typen der homerischen Skylla gibt *Waser* Mythol. Lexikon IV 1, 1043ff. (*Overbeck* Heroengalerie Tf. 33, 1f., 6—8); für das Bild des Nikomachos läßt sich daraus höchstens ein allgemeiner Hinweis entnehmen. Skyllabilder werden auch von Androkydes und Phalerion genannt; nur bei ersterem ist das Untier gesichert. *Six* Jahrb. XXV 1910, 149 macht sich die Verteilung der Typen auf Nikomachos und Phalerion allzu leicht. Bilder der Megarerin *Waser* 1067ff. Zur Göttermutter vgl. *von Salis* Altar von Pergamon 61, 63f. Nike: *Furtwängler* Gemmen I Tf. 42, 5; 57, 6; III 343 (*Springer-Wolters* Handb. I 320; Jahrb. III 1888 Tf. 11, 10); *Schuchardt* Tafel (Münzen Abb. 2). — Daß Nikomachos auch Bildhauer gewesen sei, vermutet *Reisch* Jahresh. XIX f. 1919, 310f. (unsichere Zuweisung der Erzstatuette einer alten Frau). § 836

Philoxenos. Vgl. § 792. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1777. *Brunn* II 160, 171. Weiteres beim

Alexandermosaik; hierzu §§ 16, 665, 675, 681f. Von der umfangreichen Literatur wird nur das wichtigste genannt (zuletzt *v. Salis* Die Kunst der Griechen 221 f., 224, 229). *Welcker* Kl. Schr. III 460ff. (*Goethe:* 474f.) hat trotz seines tiefen Verständnisses für den geistigen Gehalt des Werkes ungünstig gewirkt, weil er es nicht unbefangen von geschichtlicher Gelehrsamkeit betrachtete wie der von ihm mit Unrecht getadelte ungenannte Kunstfreund in *Schweglers* Jahrbüchern der Gegenwart 1846, 261 ff. Den gleichen Weg wie diesen hat sein gesunder Sinn dann erst wieder *Julius Lange* geführt, deutsch erst zwanzig Jahre später erschienen: Die menschl. Gestalt 88ff., 112ff. Ihm folgt *Ussing* Danske Vid. Selsk. Skrifter V 1902, 301 f. *Heydemann,* der sonst im ganzen vortrefflich erklärt, ließ sich gleichzeitig mit *Lange* noch durch *Welckers* Beziehung des ledigen Pferdes auf Darius beirren, Alexander der Große und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern, 8. Hall. Winckelmannsprogramm 1883, 12ff. (mit Aufzählung der abweichenden Deutungen). *Adler* Deutsche Rundschau CXXVI 1906, 189ff. enthält wenig Brauchbares, vertritt den auf Unverständnis für die Komposition beruhenden Gedanken, das Mosaik sei links unvollständig, weil der durchbohrte Perser nicht schön ordentlich in der Mitte sitze, und verläuft in modern empfundenen wilden Phantasien über die Geschichte des Bildes. *Klein* Gesch. III 25, 27 hat für das Mosaik nur wenige Zeilen einer beiläufigen und etwas abfälligen Erwähnung. Vielerlei Gutes ist mit Verfehltem, besonders einer Reihe von Beobachtungsfehlern vermengt bei *Körte* Röm. Mitt. XXII 1907, 1 ff. Ergänzungen und Mißverständnisse stellt *Pernice* ebenda 25ff. scharfsichtig fest, dagegen ist seine Annahme einer makedonischen Umgehung schwerlich richtig, XXIII 1908, 11 ff. In doppelter Hinsicht grundlegend, wenn auch noch nicht abschließend ist *Winter* Das Alexandermosaik aus Pompei, Straßburg 1909. Seine große Tafel beruht auf einem von ihm selbst auf einer blassen Photographie ausgeführten Aquarell, eine bewundernswerte Leistung. Da die Farben decken mußten, hat jedoch sowohl die Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung — man vergleiche die zugrunde liegende Photographie von Brogi! — wie die Durchsichtigkeit der Töne gelitten, auch konnte das feine Netz der Mosaiktechnik und der Silberschimmer der Steinoberfläche nicht wiedergegeben werden. Endlich hat sich beim Druck gerade dieses ohne Blau gemalten Bildes die technisch erforderliche blaue Platte etwas vorgedrängt. Dies ist in den Verkleinerungen bei *Springer-Michaelis-Wolters* Handb. I [9] Tf. 13, [10] Tf. 14 vermieden. Eine vollendete Wiedergabe in den Maaßstäben 1 : 1 und 1 : 2 oder 3 bleibt noch zu leisten. An *Winters* Text ist grundlegend und von großer Bedeutung die Behandlung der Vierfarbenmalerei; auch die Kenntnis des Mosaiks ist trotz einzelner wesentlicher Versehen („abspringender" Reiter) vielfach gefördert, doch wird keine erschöpfende Erklärung gegeben und *Welckers* Auffassung trotz *Lange, Petersen, Körte* u. a. festgehalten. Bedenklich ist die Annahme, die picturae compendiariae, jenes abgekürzte Verfahren des Philoxenos habe in der weitgehenden Schichtung und Verdeckung vieler Gestalten bestanden. Dies läßt sich weder mit dem Telestesbilde des Nikomachos noch mit der Klage des Petron über die zum Verfall der Malerei führende compendiaria der Ägypter vereinigen und ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil starke Schichtung schon auf den altkorinthischen Vasen und weitgehende Verdeckung in der frühklassischen Malerei vorkommt (Mikons Butes; Amazonenvasen); daraus war schon in der Vasenmalerei des 5. Jahrh. eine manieristische Formel geworden (Busti). Unter diesen Umständen wird man erst recht nicht noch einen Schritt weitergehen und vermuten dürfen, diese Kompositionsform sei schon vorher von Aristeides in seiner hundertgestaltigen Perserschlacht angewendet worden (*Rodenwaldt* Kompos. d. pompeian. Wandgemälde 6); denn dies Bild kann wie in der Zahl, so auch in der Anordnung der Gestalten geradezu im Gegensatze zu dem Mosaik gestanden haben (§ 675). Eine eindringende Behandlung im großen Zusammenhange gibt *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 181ff., 197 ff.; die Beziehung des Reitpferdes auf Darius lehnt er entschieden ab, im übrigen folgt er der Deutung von *Pernice.* Kurz, aber gehaltvoll ist die feine Würdigung von *Bulle* Der schöne Mensch [2] 645ff. Tf. 313 (wo allein der umrahmende Zahnschnitt von der in der Tuffperiode üblichen Form mitgegeben ist); er lehnt die Deutung von *Pernice* ebenso wie die von *Welcker* bis *Winter* ab; die Bedeutung des Basisstreifens kennt er noch nicht (vgl. §§ 665, 685). Technische Bemerkungen *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 8, 18.

Abb. 179
Abb. 492, 506; 570, 590f., 595

§ 837 Einzelheiten. Die zumal von *Adler* und ernsthafter von *Pernice* verfolgte Geschichte des Mosaikes läßt sich nicht im einzelnen erraten. Am wahrscheinlichsten ist, daß die Füllung der Lücken mit Stuck auf Beschädigungen bei dem Erdbeben im Jahre 63 zurückzuführen ist. Auch die Annahme, daß das Mosaik nicht in Pompei gemacht, sondern von auswärts erworben worden ist, hat viel für sich. Vor dem Original braucht es trotz der Mißverständnisse nicht gemacht zu sein; es kann eine malerische Kopie dazwischen liegen. Gegen *Adler Leonhard* Neapolis II 42ff., vgl. unten, Helena. Nach *Pernice* ist das Bild rechts vielleicht um etwa eine Spanne verkürzt. Der Einschnitt zwischen den Gruppen käme dann genau in die Mitte, was jedenfalls sinnvoller wäre als *Adlers* unmöglicher Vorschlag. — Typik. *Winter* Der Alexandersarkophag Tf. 1. *Heydemann* a. O. Tafel, wichtig ergänzt und gegen ungerechtfertigte Zweifel verteidigt von *Furtwängler* Gr. Vm. II 150ff. Dadurch werden *Körtes* auch sonst etwas übertriebene typologische Ableitungen großenteils hinfällig; hoffentlich schiebt niemand die Verfolgung der Dioskurenwagen durch Reiter im Friese des Heroons von Trysa dafür ein. Popilius *Hartwig* Röm. Mitt. XIII 1898, 399ff. Tf. 11, dazu *Körte* 20f.; 22f. Urnen und Sarkophag, dieser W. V. IV Tf. 8, 2, Urnen 3f.; *Körte* Rilievi d. urne etr. III Tf. 111, 1—3; 112, 4f. Die von *Kemke* Jahrb. XVI 1901, 69ff. behandelten Renaissancezeichnungen mögen von Reliefs wie die genannten abhängen; ein für uns verschollenes großes Bild oder Mosaik läßt sich daraus nicht erschließen und im einzelnen findet *Kemke* zu viel Übereinstimmungen. — Philoxenos: Die durch *Winter* ernstlich begründete Zu-

rückführung hat zuerst vorgeschlagen *Quaranta* Museo Borbonico VIII 68, dann entschieden befürwortet *Michaelis* Jahrb. VIII 1893, 134. Die Malerin Helena, Tochter des Ägypters Timon, wird von Ptolemaios Hephaistion als zeitgenössische Malerin eines von Vespasian auf seinem Forum geweihten Bildes der Schlacht von Issos bezeichnet (*Overbeck* Nr. 1976). Ptolemaios erschwindelte Mythen und Zitate; auch diese in einer Aufzählung berühmter Helenen recht verdächtige Angabe für Schwindel zu halten, liegt nahe, hat aber seine Bedenken. Ptolemaios erlebte den Bau des Vespasiansforums und schrieb in Rom für eine gebildete Dame, die ihn allzu leicht überführen konnte, wenn es das Bild gar nicht gab. War kein anderer Malername darauf sichtbar, so konnte er die Helena freilich dazu erfinden. Sicher ist nicht einmal das, unzweifelhaft aber, daß unsere Alexanderschlacht nicht von einer noch so mannweiblichen Malerin stammt; denn solche Viragonaturen bringen wohl Kraftstücke zustande, aber diese haben stets etwas Krampfhaftes. Kunstleistungen von so klassischer Größe gelingen Frauen nur auf den ihrer Natur gemäßen Gebieten, der Schauspielkunst, der Lyrik, der Musik. Vgl. *v. Gutschmid* zu *Sharps* Gesch. Ägyptens I² 211; *Urlichs* Rhein. Mus. XXVI 1871, 593f. 1. Gar nichts vermag die Nillandschaft auf der Schwelle des Raumes, welcher das Alexandermosaik enthielt, für dieses zu beweisen. Vgl. die sorgfältigen Untersuchungen von *Leonhard* Neapolis II 42ff. (47), 135ff. — Gegenständliches. Die Bildnishaftigkeit Alexanders wird vielfach überschätzt; gerade dafür war die Mosaiktechnik besonders ungeeignet. Vgl. *Bernoulli* Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen 31f.: „es genügte Erkennbarkeit"; dem Künstler kam es auf „den Ausdruck des Kühnen und Sieghaften" an. Daß die spätere Idealisierung hier noch nicht vorliegt, betont *Bulle* freilich mit Recht. Standarte bei Duris *Pottier* Douris 105. „Phalanx" *Studniczka* N. Jahrb. XXXV 1915, 309f. Wagen *Nuoffer* Der Rennwagen im Altertum I, Diss. Leipzig 1904, 59ff. Schuhe mit Einschnitt selbst dicker Sohlen zwischen großem und zweitem Zeh sind nicht selten, z. B. Berlin Skulpturen Nr. 787, ebenso Sandalen dieser Form, z. B. bei der Artemis von Versailles, *Erbacher* Griech. Schuhwerk, Diss. Würzburg 1914 Abb. 15 (DA I 1559, 2056; II 616, 2675, halboffener Schuh). *Winters* Tafel übertreibt die Kerbe bei dem Vorsprengenden und schwächt sie ab bei dem Abgesessenen; in Wahrheit sind beide gleich. Stirnschopf der Pferde *Schöne* 189, 6. Hinter dem Schopf über Alexanders rechter Schulter etwas Unklares, schwerlich ein Schild; vgl. die fraglichen Helme rechts. Die Waffe des standhaltenden Söldners war nach der Klingenform sicher ein Schwert, ist aber als Lanze ergänzt worden. — Komposition. Zu *Rodenwaldts* Auffassung *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 804ff. *Waldmann* Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer, 68. Stud. z. deutsch. Kunstgesch. 18f. Der Lanzenwald verschnellert auch die Bewegung des Wagens, auf den er hinweist, und gibt der Mitte auch oben die nötige Dichte zwischen den beiden Hauptgruppen; diese werden durch die längste Lanze verbunden. Die erforderliche Gegenrichtung fehlt nirgends; auch der Speer des Abgesessenen, die geknickte Lanze rechts und der Pfeil links am Boden gehören dazu. Letztere wirken zugleich als Oberflächenlinien und durch Überquerung der Bodenstufen räumlich und schließen außerdem die wagerechte Rhythmik der Waffenstücke rahmend ab.

3: Weitere Meister des 4. Jahrhunderts

Im Überblick der Malerei des 4. Jahrh. ist schon bemerkt worden, daß wir die Fülle der Richtungen, Schulen, Persönlichkeiten nur sehr unvollkommen überblicken, ja nicht einmal sicher sind, daß nicht dieser oder jener einzeln überlieferte Meister zu einer der bekannten Hauptschulen gehört. Bei einigen Sikyoniern ist oben auf diese Möglichkeit hingewiesen worden; bei den Athenern des 4. Jahrh. enthält man sich besser jeder Vermutung; denn wir wissen nicht einmal, wie weit die Einheitlichkeit innerhalb der Schule des Aristeides ging, wie sich z. B. Nikias zu Nikomachos und seinen Schülern verhielt. Vollends müßig sind Vermutungen über den Werdegang der Meister aus dem Osten und Süden des griechischen Kulturkreises. Die Maler werden daher hier in zwangloser Reihenfolge behandelt. § 838

Vgl. §§ 790, 793, 795, 800.

Asklepiodoros, Theomnestos, Philochares

Wie wenig die Bedeutung der einzelnen Meister an dem Umfang unserer Kenntnis von ihnen gemessen werden darf, haben wir schon wiederholt gesehen; ein auffälliges Beispiel dafür bietet auch Asklepiodoros von Athen, ein Zeitgenosse von Apelles und Protogenes. Plinius nennt nur ein Bild von ihm, die zwölf Götter, das er für Mnason von Elatea malte. Sofern er nicht mit dem Erzbildner Asklepiodoros, von welchem Plinius Philosophenbildnisse kannte, gleichzusetzen ist, wird uns kein weiteres Werk von ihm genannt; und doch war er ein hochberühmter Meister. Dies geht zwar nicht aus dem hohen Preise, den ihm Mnason angeblich zahlte, wohl aber aus den Worten des Plutarch und aus der Anerkennung

des Apelles hervor. Dieser gestand ihm den Vorrang in den Proportionen zu, jener nennt ihn neben Apollodoros, Euphranor, Nikias, Panainos („Pleistainetos") als Zeugen für den malerischen Ruhm Athens. Plinius nennt ihn auch unter den Schriftstellern über Malerei, was man nicht auf eine Symmetrielehre zu beschränken braucht. Seine Bedeutung auf diesem besonderen Gebiete legt den Gedanken nahe, daß er wirklich zugleich Bildhauer war wie Euphranor, dessen Symmetrie ebenfalls hervorgehoben wird.

Das Zwölfgötterbild des Asklepiodoros scheint nach der Anekdote von dem dreifach abgestuften Arbeitslohn mit der Perserschlacht des Aristeides und einem Heroenbilde des Theomnestos in einem ähnlichen Zusammenhange gestanden zu haben wie die drei entsprechenden Gemälde des Euphranor in der athenischen Eleutherioshalle. Von Theomnestos wissen wir nichts weiter, sofern nicht auch er mit einem Erzbildner dieses Namens gleichzusetzen ist. Die Nachrichten über diesen greifen so ineinander, daß man sie alle drei auf denselben, aus Sardes stammenden Bildhauer beziehen darf, nicht aber zwei oder gar drei Homonyme anzunehmen braucht. Ein Grund, diesen auch für den Maler zu halten, liegt jedoch nicht vor, und man könnte vermuten, daß der Maler Theomnestos wie seine Arbeitsgenossen bei Mnason ein Athener gewesen sei.

Als Athener kennen wir unter den Malern des 4. Jahrh. nur noch einen: Philochares, den Bruder des Aischines. Demosthenes bezeichnet ihn zwar verächtlich als Maler von Toilettenkästen und Giebelfeldern, aber darin sieht schon sein Scholiast ein Musterbeispiel schmutziger Advokatenart. Es liegt also sehr nahe, diesen Philochares für den Meister eines Gemäldes zu halten, das Augustus als Gegenstück zu der Nemea des Nikias in seiner Curie anbringen ließ: ein Greis namens Glaukion mit seinem jungen Sohn Aristippos, deren Ähnlichkeit trotz des Altersunterschiedes auffiel, darüber ein Vogelzeichen, ein Adler mit einer Schlange. Die Verbindung mit Nikias und der Ort der Aufbewahrung in Rom spricht stark für die Bedeutung des Meisters, der mindestens ein hervorragender Bildnismaler gewesen sein muß.

Literatur. Asklepiodoros. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1954 ff. *Brunn* II 256. Vgl. §§ 800, 818 (nicht Sikyonier, sondern Athener), 803, 805 und besonders 811: Symmetrie, was man fälschlich auf Perspektive oder Komposition bezogen hat. Zum Ausdruck mensurae für Proportionen vgl. auch Vitruv III 1, 2 p. 65; Gellius Noct. att. I 1, 2 f.; *Kalkmann* Quellen des Plinius 11; ebda 234 f. zur Schrift des Asklepiodoros, 158 zu dem Preise des Mnason. Zu dem vermutlichen Zusammenhange des Zwölfgötterbildes § 814 (*Schreiber* Festschrift für Benndorf 95 ff.), dies auch für Theomnestos, *Overbeck* Nr. 1979, vgl. 2046 ff., *Löwy* Inschr. griech. Bildhauer Nr. 286; *Brunn* I 522 (II 256 f.). Der Gedanke von *Kalkmann* 158, der Maler könne von Duris einfach erfunden sein, ist wenig glücklich; viel eher knüpfte die Anekdote von dem Preistarif an drei wirklich vorhandene Gemälde an, einerlei ob an ihr sonst etwas Wahres ist oder nicht. — Philochares *Overbeck* Nr. 1957 ff.; *Brunn* II 257f. *Sellers* 95 vermutet, das Bild sei wie das des Nikias enkaustisch gewesen. — Zur Malerei der attischen Philosophen Platon und Menedemos vgl. § 764.

Protogenes

§ 839 Von Protogenes war schon bei Apelles mehrfach die Rede: sie sind in Wahrheit und Dichtung eng verbunden. Glaubwürdig und wahrscheinlich einer Schrift des Apelles entnommen ist dessen Urteil über Protogenes: er sei ihm selber sonst in allem teils gleich, teils überlegen, doch fehle ihm die Charis, die natürliche Anmut und Leichtigkeit des künstlerischen Ausdrucks; er wisse nicht zur rechten Zeit aufzuhören und schade der Wirkung durch die übergroße Mühe der Durchbildung. Mit der Frische braucht seinen Werken jedoch keineswegs zugleich die Größe gefehlt zu haben, ja sie kann es nicht; denn hätte ihn die übertriebene Sorgfalt zur Kleinlichkeit verführt, so wäre die hohe Anerkennung des Apelles unverständlich. Ausdrücklich wird es denn auch bei Fronto in jener Kette von Antithesen je zweier Maler für undenkbar erklärt, daß Protogenes minuta, Nealkes magnifica hätte malen sollen. Wie dies auch im einzelnen zu verstehen sein mag, so bedingt es doch für die Werke des Protogenes eine nicht nur äußerliche Größe und schließt jede Kleinlichkeit aus. Dem entspricht denn auch die Erzählung von seinem berühmten Satyrbild: er habe ein beigefügtes Rebhuhn getilgt, weil es durch seine Naturwahrheit die Aufmerksamkeit von der Hauptgestalt abgelenkt habe. Diese Geschichte scheint also mindestens typische Wahrheit zu besitzen; sonst ähnelt sie freilich verdächtig der von den Trauben des Zeuxis

und führt uns bereits auf den Boden der Legende, die den Meister im Vereine mit Apelles und dem die Phantasie so mächtig anregenden Demetrios Poliorketes dicht umrankt hat.

Es ist aussichtslos, hier überall die Wahrheit oder auch nur einen wahren Kern herausschälen zu wollen; das Gewebe der Dichtung verträgt ein solches Zufassen nicht. Einzelne Geschichten sind auch bis zur Verkehrung in ihr Gegenteil abgewandelt worden. Für die Kunst des Protogenes von Bedeutung ist nur die schon bei Apelles erzählte von ihrem Wettstreit im Ziehen feiner Linien; wir lassen die anderen, mehr biographischen daher zunächst auf sich beruhen und stellen lieber das Wenige fest, was wir wirklich wissen.

Protogenes stammte aus der rhodischen Peraia, und zwar wahrscheinlich aus dem karischen Städtchen Kaunos. Er scheint von bescheidener Herkunft und nicht der Mann dazu gewesen zu sein, etwas aus sich zu machen. So ist auch sein Lehrer unbekannt, war also schwerlich ein berühmter Meister. Mit tiefem Ernste strebte er in unablässigem Ringen nach der höchsten künstlerischen und technischen Vollendung, malte jahrelang an einzelnen Gestalten und vermied anscheinend große Kompositionen. Von den elf überlieferten Werken enthielten zehn sicher nur je eine bis zwei Gestalten und ob das elfte ein Gruppenbildnis der sechs attischen Thesmotheten war, fragt sich auch noch; denn es können sechs Einzelbilder gewesen sein. Dem entspricht es, daß er dem angeblichen Rate des Aristoteles, die Taten Alexanders darzustellen, nicht folgte; er malte keine Schlachten und Heereszüge, sondern bevorzugte wie Apelles die mythische Andeutung: Alexander mit Pan, d. h. als neuer Dionysos, der ja das Sinnbild für Alexanders Zug nach Indien war. Daß er gleichzeitig Erzbildner war, brauchte an sich in diesem Zusammenhange nichts zu bedeuten; denn auch Polygnot und Mikon, die Schöpfer der gestaltenreichsten Gemälde, waren Bildhauer. Wenn es aber heißt, er habe zwei Bücher über Malerei und Schemata geschrieben, so liegt darin doch vielleicht ein Hinweis: die Schemata werden Motive der Einzelgestalt, die ihn eben nicht nur als Bildhauer stark beschäftigten, gewesen sein. So erinnert uns auch sein ausruhender Satyr an die bekannte Statue, ohne daß sich doch ein näheres Verhältnis nachweisen ließe, wie das versucht worden ist: man hat die gewöhnlich dem Praxiteles zugewiesene Statue für sein Vorbild oder gar für eine spätere Übertragung seines Bildes in die Plastik gehalten — beides wohl eine zu enge Fassung für ein Verhältnis verwandter Motive in den Schwesterkünsten, wie wir es noch in der klassizistischen Malerei des 2. Jahrh. der Kaiserzeit spüren.

§ 840 Eine nähere Vorstellung gewinnen wir weder von diesem noch von einem anderen Bilde. Der Satyr hielt Flöten und stand neben einem Pfeiler oder einer Säule, worauf jenes Rebhuhn saß, das der Maler später tilgte. Trotzdem kann der Satyr sich auf eben diesen Pfeiler gestützt haben, ein Motiv, das auf alle Fälle anzunehmen ist; er kann auch einen Arm über den Kopf gelegt haben wie schon die polykletische Amazone und so viele Ausruhende vom 4. Jahrh. an. — Grundsätzlich wichtig ist das Bild von Paralos und Hammonias in den athenischen Propyläen. Unkundige nannten es Nausikaa, der Heros Paralos wird also die Schiffermütze des Odysseus getragen haben. Er und Hammonias, die man als Nymphe empfunden haben mag, verkörperten die beiden attischen Staatsschiffe und dies war dadurch angedeutet, daß neben ihnen kleine Kriegsschiffe erschienen. Dies ist schwerlich anders zu denken als wie schon im Überblick der klassischen Malerei ausgeführt ist: die beiden Gestalten standen an der felsigen Küste der Paralia und neben ihnen sah man das Meer mit den Schiffen im Hintergrund. Eine solche Komposition ließe sich mit ganz geringen Änderungen aus dem strengsten von den auf Nikias zurückgeführten pompeianischen Andromedabildern gewinnen. (Abb. 647) Diese anscheinend verläßliche Zufallskunde von der Darstellung landschaftlicher Fernblicke berechtigt jedoch keineswegs zu der Annahme, daß Protogenes hier bahnbrechend vorangegangen sei und womöglich eine besonders landschaftlich gerichtete rhodische Schule begründet habe. Davon wissen wir nicht nur nichts, sondern was wir von ihm wissen, spricht eher für das Gegenteil.

Von den übrigen Bildern gewinnen wir nicht die geringste Vorstellung. Zu einem Zyklus rhodischer Stadtheroen gehörten anscheinend der hochberühmte Ialysos, seine Mutter Kydippe und der Führer vor Troja Tlepolemos. Ialysos, an dem er sieben oder gar elf Jahre gemalt haben soll, war als Jäger dargestellt. Von seinem Hunde wird die gleiche törichte Geschichte erzählt wie von Pferden des Apelles, Nealkes und neuerer Maler: der

aus dem Maul quellende Geifer habe ihm nicht gelingen wollen, bis er endlich zornig den Schwamm mit den weggewischten Farben daraufgeschlagen oder -geworfen habe: da habe der Zufall, d. h. peripatetisch wohl mit Duris gesprochen, das Walten der Tyche das Bild vollendet. Daraus zu schließen, der Hund müsse toll und Ialysos als ein zweiter Aktaion im Sterben gewesen sein, ist gänzlich unkritisch — ganz abgesehen davon, daß auch gesunde Hunde geifern. Endlich werden noch ein Athlet und drei Bildnisse genannt: die Mutter des Aristoteles, König Antigonos und der Tragödiendichter Philiskos in Gedanken versunken. Studien des Protogenes von unheimlicher Naturwahrheit erwähnt Petron in seinem Roman und mag dabei an wirklich gesehene denken.

§ 841 Aus alledem ergibt sich kein greifbares Bild der künstlerischen Eigenart des Protogenes; man sieht eher wie er nicht war, als wie er war, denn seine ganze Stärke lag in der künstlerischen Durchbildung; davon aber gewinnen wir aus den zuverlässigen Angaben kaum mehr Vorstellung als aus der Legende. Diese erzählt uns, daß er bei der Arbeit am Ialysos nur von feuchten Lupinen gelebt habe, um sich nicht ablenken zu lassen — eine Erklärung, die nicht recht zur Betonung seiner Dürftigkeit paßt; denn Kräuter sind noch heute die Hauptnahrung der armen Griechen. Vor dem Ialysos habe Apelles lange sprachlos gestanden, dann endlich jenen Ausspruch getan. Man sieht dabei den Novellisten an der Arbeit: das Urteil in der Schrift des Apelles gestaltet sich ihm zur plastischen Szene. Die Mühe am Ialysos sollte auch im Streben nach möglichster Dauerhaftigkeit gelegen haben: er habe ihn viermal übereinander gemalt. Dies hat man schwerlich mit Recht technisch zu erklären gesucht; es wird sich doch höchstens um eine mehrfache Übermalung aus künstlerischen Gründen handeln. So oder so sieht der Leser jedoch ein, daß der Malerfürst Apelles etwas für den armen, in seiner Heimat natürlich verkannten und elend bezahlten Protogenes tun mußte: er trieb ihm also die Preise durch jenen psychologisch so fein berechneten Kniff gewaltig in die Höhe.

Geht dies noch an, so ist es allzu dick aufgetragen, wenn Protogenes erst mit fünfzig Jahren zum Bildermalen gekommen sein soll, weil er vorher sein Leben mit dem Bemalen von Schiffen fristen mußte. Dies darf man nicht in Darstellungen von Schiffen, Weihungen der Seeleute, umdeuten; es wird auch von dem hellenistischen Maler Herakleides berichtet und bezieht sich offenbar auf ornamentale und bildliche Verzierungen. Daß Protogenes wirklich so bescheiden begonnen habe, ist natürlich nicht ausgeschlossen, kann aber nicht als sicher gelten; denn es wird als Aition für die Anbringung der Schiffe im Paralosbild erzählt. Die Krone des reizvollen Gefabels ist dann das Zusammentreffen mit Demetrios. Der König berennt mit gewaltiger Macht Rhodos, aber der Maler bleibt ruhig in seinem Gartenhäuschen in der Vorstadt, weil Demetrios ja doch mit den Rhodiern, nicht mit den Künsten Krieg führe; worauf der König ihm Schildwachen schickt und ihn in der Werkstatt besucht, um ihm nicht durch Einladungen die Zeit zu rauben. So entsteht das idyllische Satyrbild mitten im Kriegsgetöse und Demetrios versäumt sogar die Einnahme von Rhodos, um nicht das Ialysosbild durch Brandstiftung zu gefährden. Spätere hatten keinen Sinn mehr für den menandrisch feinen Geist dieser Plauderei und verdarben sie durch plumpe Verdrehung. — Mehr wissen zu wollen, die Lebenszeit, den oder die athenischen Aufenthalte des Malers näher zu bestimmen, hat wenig Zweck; denn Sicherheit ist nicht zu erreichen.

§ 842 Literatur. Allgemeines. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1907 ff., dazu 1897, *Brunn* II 233 ff. *Klein* III 17 ff. Apelles §§ 803, 805. Fronto *Hauler* Röm. Mitt. XIX 1904, 317 ff.; *Six* Jahrb. XXII 1907, 1 f., wodurch XVIII 1903, 34 ff. berichtigt wird; 36 folgt *Six Cecil Torr* Class. Rev. IV 1890, 231 in der Annahme eines perspektivischen Fernblickes, folgert aber daraus zuviel. Vorsichtiger *Klein* 32, 220. Vgl. Nealkes §§ 889 f. Die Urteile bei Fronto beruhen offenbar im wesentlichen auf wirklicher Kenntnis. — Legenden *Kalkmann* Quellen des Plinius 153 ff. (Duris). Heimat: das kleine Kaunos ist besser bezeugt und hat an sich mehr Anspruch als die lykische Hauptstadt Xanthos. — Werke. Vermutungen über die Thesmotheten *Hitzig* und *Blümner* Pausanias I 145. Alexander und Pan: *Klein* 19 denkt an einen attischen Staatsauftrag, weil Alexander-Dionysos 323 unter die attischen Staatsgötter versetzt worden sei; dies verträgt sich aber schlecht mit der Angabe, er habe dies Bild novissime gemalt: es wäre darnach ein um 300, nicht um 320 anzusetzendes Spätwerk gewesen. Satyr: *Furtwängler* Meisterwerke 561 nimmt ohne zureichenden Grund Abhängigkeit von Praxiteles als gewiß an. Zum Verhältnis plastischer und malerischer Motive vgl. *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXII 1917, 6 ff. Paralos § 673, vgl. Gött. gel. Anz. 1910, 799; Andromeda *Herrmann* Denkmäler Tf. 129; *Six* s. o. *Klein* 19 denkt sich als Veranlassung des Bildes die Weihung des neuen, die alte Salaminia ersetzenden Staatsschiffes Ammonias, das die attischen Theoren zu Alexander, dem Sohn

des Ammon, nach seiner Rückkehr aus Indien gebracht habe. Die Worte des Plinius klingen, als ob es ein eigentliches Wandgemälde in den Propyläen gewesen sei, was ausgeschlossen erscheint; vgl. §§ 715, 731. Heroen *Maaß* Jahresh. XI 1908, 44 ff., im einzelnen mit allzu impressionistischer Divination (so auch die Änderung Ialysion statt Dionysion). Philiskos: vgl. *Herrmann* Denkmäler 42, 5 Tf. 28, 2. — Zu den Legenden. Die vierfache Übermalung des Ialysos möchte *Berger* Beitr. z. Gesch. d. Maltechnik II 19 technisch erklären; so auch *A. Reinach* Rev. arch. XXIV 1914, 48 f.; skeptisch *Sellers* 138. Schiffsmalerei: *de Ridder* Rev. ét. gr. XXVIII 1915, 282 ff. meint, naves pingere bedeute Darstellung von Schiffen, da an einen gewöhnlichen Anstrich natürlich nicht zu denken sei und Verzierungen sprachlich nicht gemeint sein könnten. Allein dies trifft nicht zu; Plinius sagt ebenso aedem pinxit, porticum pinxit von Polygnot und Mikon wie naves pinxisse von Protogenes und classes pingere bei der Enkaustik. Das Semeion an der Schiffswand ist aber nicht anders zu beurteilen als ein Gemälde an der Wand eines Gebäudes und umgekehrt kann man auch das einfache Anstreichen einer Wand mit pingere bezeichnen. Vgl. Aristoph. Batr. 933; *Torr* DA IV 32; *Blümner* Technologie und Terminologie IV 455 (Signatur des Bildschmuckes an einem verschollenen Marmorschiff aus unbekanntem Zusammenhange: Arch. Ztg. XXI 1863, 65). Beweise für die Weihung selbständiger, ja bildnismäßiger Schiffsdarstellungen bringt *de Ridder* nicht bei; die von ihm angeführten und andere Grabreliefs zeigen Schiffe und Teile von solchen nur neben menschlichen Gestalten und auch in der ars poetica 20 f. heißt es von der Weihung des Schiffbrüchigen: si fractis enatat exspes navibus, aere dato qui pingitur. Seemannsweihungen brauchen keine Schiffe zu sein; Poseidon, Dioskuren und andere helfende Gottheiten liegen näher. — Genaue Zeitansätze für Leben und Laufbahn des Protogenes sucht *Schmid* N. Jahrb. XXIII 1909, 737 ff. ohne zwingende Gründe zu ermitteln.

Antiphilos

§ 843 Wie Protogenes als Freund, so erscheint Antiphilos in der Legende als Feind des Apelles. Er soll ihn bei Ptolemaios schwer verleumdet oder doch durch die gefälschte Einladung zu Hof in eine peinliche Lage gebracht haben, und in jener ungeschichtlichen Verschwörungsnovelle wird der böse Verleumder schließlich gar von dem erzürnten König zum Sklaven des Apelles gemacht. Ganz grundlos wird diese Fabelei nicht sein und auch jener derbe Fluch bei Herondas verrät, daß es namhafte Neider des Apelles gab. Der Grund zum Neide des Antiphilos ist leicht gefunden: er hatte Alexander schon als Knaben gemalt und später, wohl nach der Schlacht von Chäronea, mit Philipp und Athena, aber nicht er, sondern Apelles wurde zum Hofmaler ernannt und nur diesem saß der König. Wäre es nicht natürlich, daß der aus Ägypten stammende Antiphilos später am Ptolemäerhofe lebte, so könnte man auch darin den Gegensatz sehen; denn Apelles soll in Alexanders Gefolge mit Ptolemaios schlecht gestanden haben. Wichtiger ist der künstlerische Gegensatz der beiden Meister. Wie weit er ihren Rang betraf, können wir nicht entscheiden; denn die Abstufungen bei Plinius, der ihn zwar erst den berühmten Pinselmalern anreiht, später aber doch hinter den allerersten zurückstehen läßt, sind für uns wenig verbindlich. Die Rhetoren stellten ihn ohne weiteres neben Apelles und Protogenes, Varro neben Lysipp, wo sonst der Platz des Apelles ist, und Quintilian rechnet ihn zu dem Siebengestirn der großen Maler des 4. Jahrh. Gerade er gibt aber zugleich dem Urteil einen Anhalt, wenn er als Kennzeichen des Antiphilos seine facilitas, die Leichtigkeit des Schaffens, anführt.

Dies klingt nun freilich an die Charis des Apelles an, denn diese beruhte ja zu einem Teile darauf, daß er die Sorgfalt nicht wie Protogenes übertrieb, sondern rechtzeitig aufzuhören wußte. Allein auch hier galt natürlich das μηδὲν ἄγαν; Antiphilos kann sich die künstlerische Durchbildung im einzelnen soviel leichter gemacht haben als der in der sikyonischen Chrestographie geschulte Apelles, daß ein tatsächlicher Gegensatz entstand. Unwillkürlich denkt man dabei an jenes Wort des Petron, mit der Malerei sei es bergab gegangen, seitdem die Ägypter gewagt hätten, ein abgekürztes Verfahren einzuführen. Bei Nikomachos und Philoxenos war davon schon die Rede: die compendiaria ist dort mit Schnelligkeit verbunden. Der vieldeutige Ausdruck läßt leider hier wie dort keine sichere Erklärung zu und es ist ja auch keineswegs ausgemacht, daß Petron an Antiphilos dachte; er kann auch etwas ganz anderes, z. B. die dekorative Landschaftsmalerei mit ihren leicht hingeworfenen kleinen Gestalten meinen. Immerhin ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß bei Antiphilos die Anfänge einer impressionistischen Malweise vorlagen. Dann dürften wir freilich darin weder ein Zeichen des Verfalles noch der Flüchtigkeit sehen, denn diese treten nur bei Mißbrauch des Impressionismus ein; es wäre vielmehr ein bedeutender Schritt im Entwicklungsgange der Malerei gewesen und würde sich dem einfügen, was wir sonst von der aus-

gesprochen malerischen Veranlagung des Antiphilos wissen. Unter seinen Werken, deren Vielseitigkeit man auch als ein Zeichen seiner facilitas auffassen kann, fällt die Verbindung genrehafter Vorwürfe mit rein malerischen Problemen auf: eine typische, uns durch die Holländer besonders geläufige Erscheinung. Denn malerisch gestimmte Augen brauchen nicht in die Ferne bedeutender Vorwürfe zu schweifen; der Alltag bietet genug, um sie zu fesseln und dadurch schärft sich der Sinn auch für den gegenständlichen Reiz der Umwelt. Es ist hier an der Wende zur hellenistischen Kunst im Malerischen ähnlich ergangen wie zu Ausgang des Archaismus in der Zeichnung: auch den Meistern des rotfigurigen Stiles machten die künstlerischen Probleme das Alltagsleben interessant.

§ 844 Darin liegt die doppelte Bedeutung des feueranblasenden Knaben von Antiphilos: ein nichtiger Vorwurf als Träger eines malerischen Problemes von höchster Bedeutung; denn nicht nur das Antlitz des Knaben strahlte vom Widerschein des Feuers, sondern der ganze schön durchgebildete Raum. Dies war also ein vollständiges Interieurbild mit starken, die malerische Gestaltung beherrschenden Lichtwirkungen. Wie groß die Raumtiefe, wie die Bildung des einzelnen war, ist dabei gleichgültig; entscheidend ist der grundsätzliche Schritt, der hier getan war. Ein Werk von gleichem Geiste, von dem wir freilich gar nichts Näheres wissen, waren die emsigen Wollarbeiterinnen. Ähnlich hellenistisch mutet eine andere Bildgattung an, die er begründet zu haben scheint: die Gryllen, tierköpfige Karikaturen, die wahrscheinlich auf ägyptische Maskentänzer gleichen Namens zurückgingen. Die naive Erklärung bei Plinius, er habe unter seinen scherzhaften Bildern einen Mann namens Gryllos von lächerlichem Aussehen gemalt, wonach die Gattung benannt worden sei, verrät sich als Aition; denn Gryllos heißt Ferkel. Bedenkt man dazu, eine wie große Rolle die Tiergleichung bei den griechischen Physiognomikern spielt, wie stark die Karikatur in der alexandrinischen Kleinkunst ausgebildet und wie bekannt die Spottlust der Alexandriner war, so sieht man, daß hier bedeutende künstlerische Möglichkeiten lagen. Genaueres erfahren wir leider nicht und dafür sind auch Denkmäler dieser Art kein Ersatz, so die plastischen Köpfe hellenistischer Schweinesilene und Bockspane, mancherlei Terrakotten und vor allem ein herkulanisches Bildchen, Aeneas und die Seinen als hundsköpfige Halbaffen auf der Flucht. Eine solche Mythenparodie wäre bei Antiphilos sehr wohl möglich, da sie ja nicht nur in der böotischen und unteritalischen Vasenmalerei, sondern selbst in dem Bilde der Schenkelgeburt des Dionysos von Apelles' Bruder Ktesilochos vorkam. Der weitere Zusammenhang reicht bis zu den ägyptischen Göttern, den von Kirke verwandelten Gefährten des Odysseus und den kretisch-mykenischen Mischwesen.

Welchen Platz diese für uns wichtigsten Gattungen im Schaffen des Antiphilos einnahmen, wissen wir nicht. Zeitlich wird man sie innerhalb seiner von der Mitte des 4. Jahrh. bis um 300 reichenden Tätigkeit möglichst spät ansetzen wollen: sie leiten zur hellenistischen Kunst über. Den Gegenständen entsprach die geringe Größe dieser Bilder. Daneben treten der klassizistischen Richtung der Kaiserzeit und unserer Überlieferung gemäß die Megalographien stark hervor: mythologische Bilder, Gottheiten, Bildnisse verschiedenen Umfanges. Nur von wenigen wissen wir mehr als die Namen. So war der Hippolytos offenbar ein pathetisches Bild voll starker Bewegung: der schöne Jüngling entsetzt vor dem aus dem Meer auftauchenden Stier, der sein Gespann scheuchte. Ein friedliches Gegenstück dazu war die Europa, vermutlich mit dem verliebten Stier; in Rom und vielleicht auch ursprünglich war sie mit einem Kadmosbilde verbunden. Das Bild der Hesione, jener zweiten Andromeda, wird wieder ein Seeungetüm enthalten haben. All diese Bilder waren in Rom, ebenso ein Dionysos, das Knabenbildnis Alexanders und das feierliche Bild von Philipp und Alexander mit Athena. Den Ptolemaios malte er auf der Jagd, wobei man an den Alexandersarkophag denkt. Von besonderem Ruhme war endlich sein Satyr aposkopeuon im Pantherfell, jenes alte, auch in einem halb mimischen Tanz verwendete Motiv des Beschattens der Augen mit der Hand beim Spähen in die Ferne. Plastische und malerische Beispiele zeigen uns wenigstens den Typenkreis, dem dieses Werk angehörte.

§ 845 Ob Antiphilos eine eigentliche Schule in Ägypten gegründet hat, fragt sich. Wir wissen auch nicht, ob er dort oder anderwärts bei Ktesidemos lernte. Von diesem nennt Plinius eine Eroberung von Oichalia durch Herakles und eine Laodamia — fraglich, ob die von dem Kentauren bedrohte Braut des Peirithoos oder etwa die sehnsüchtige junge Witwe des Protesilaos.

Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1942 ff. *Brunn* II 247 ff. *Klein* III 21 ff. *Sauer* Künstlerlexikon I 560. Daß Plinius den Antiphilos sowohl als Pinselmaler wie als Enkausten bezeichne (so auch *Sellers* 145), kann man nicht behaupten. XXXV 114 wird er zwar durch seine kleinen Bilder wirklich an die minoris picturae celebres in penicillo geknüpft (112); dagegen steht er 138 nur unter den primis proximi (in utroque genere); über die Technik wird in dieser alphabetischen Aufzählung nichts gesagt. Zum Verhältnis von Vorwurf und Bildgröße *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXIX 1914, 197 f. Apelles §§ 804 f. (Verleumdung), 803 (Charis); Herondas IV 76 ff. Compendiariae §§ 826, 836, 975; Verfall und Flüchtigkeit: Jahrb. XXV 1910, 26 f. — Interieur, Lichtwirkung §§ 676, 682; *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1917 XII 15 f., der für die Wollarbeiterinnen allzu bestimmte Schlüsse zieht; die aldobrandinische Hochzeit muß als fortlaufender Wandfries gänzlich aus dem Spiele bleiben, denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß das Gemälde des Antiphilos etwas anderes als ein gewöhnliches Tafelbild war. Schon in einem Raume wie dem der pompeianischen Bilder der Entdeckung des Achill auf Skyros läßt sich aber eine hinreichende Zahl von Arbeiterinnen unterbringen (*Herrmann* Denkmäler Tf. 5, 137). Vgl. die Näherin auf einem hellenistischen Modellrelief, *Rubensohn* Anz. XXII 1907, 368 ff. 8. — Grylloi: *Dieterich* Pulcinella 34. Vgl. *Brunn* Denkmäler Tf. 198 f.; *Helbig* Führer[3] I Nr. 244; *Winter* D. Typen d. fig. Terrakotten II 411 (*Kekulé* Terrakotten v. Sizilien Tf. 50 ff.). Aeneas *Springer-Wolters* Hdbuch I[10] 413; ähnliche Schulstube in einem Tonrelief *Wissowa* Röm. Mitt. V 1890, 3 ff. Tf. 1. Vgl. Oberländer, *Bulle* D. schöne Mensch[2] 452. Eine andere Auffassung vertritt *Zahn* Amtl. Ber. Berlin XXXV 1914, 308 f., doch reicht die lateinische Wortbedeutung grillus (gryllus) = Grille bei Plinius kaum hin, um die dürren „Heuschreckenmänner" der hellenistischen Karikatur mit den Gryllen der griechisch-ägyptischen Überlieferung gleichzusetzen. Man könnte auch erwarten, daß Plinius dann bei Antiphilos darauf Bezug genommen hätte. — Hippolytos: gänzlich ausdruckslose unteritalische Vasenbilder zu vergleichen, hat wenig Zweck (Arch. Ztg. XLI 1883 Tf. 6; *Watzinger* Studien z. unterital. Vm., Diss. Bonn 1899, 35 f.). Europa: aus *Helbig* Untersuchungen 225 ff. ist höchstens der Typenkreis zu gewinnen, sofern Europa auf dem Stiere saß, was keineswegs ausgemacht ist; und auch dann sind noch sehr verschiedene Motive und vollends Bilder möglich. Vgl. z. B. *Herrmann* Tf. 68. Kadmos: vielleicht im Kampfe mit dem Drachen. Hesione: vgl. z. B. *Helbig* Wandgemälde Tf. 14 (*Winter* Altert. v. Pergamon VII 177 f.). Von Philipp und Alexander nimmt *Furtwängler* Jahrb. IV 1889, 86, 42 ohne zureichenden Grund an, daß sie zu Wagen waren. Satyr. *Fränkel* Satyr- und Bakchennamen 11 f.; *Furtwängler* Kl. Schr. I 199 f.; *Herrmann* Tf. 34, 2; Gr. Vm. II 256 Tf. 109, 2. Ob auch bei diesem Bild an besondere Lichtwirkungen zu denken ist, wie *Klein* 22 meint, ist äußerst fraglich. Abb. 650 f.

Ktesidemos. *Overbeck* Nr. 1945. *Brunn* II 248. Laodameia: Mytholog. Lexikon II 1827 ff.

Aetion

§ 846 In die 107. Olympiade, um 350, setzt Plinius die Blüte zweier Meister an, die er sowohl unter den Erzgießern wie unter den Malern zusammen nennt: Aetion und Therimachos. Von diesem hören wir sonst nichts, jener dagegen wird von Plinius, Cicero, Lukian in eine Reihe mit den berühmtesten Meistern gestellt und Plinius nennt mehrere Bilder von ihm mit hoher Anerkennung. Daß er wie Protogenes, Euphranor und andere Maler auch Erzgießer war, wäre an sich möglich, doch sieht es aus, als ob Plinius ihn und Therimachos nur versehentlich nach seiner Chronik auch bei den Erzgießern unter der 107. Olympiade anführte. Der Name wird auch Eetion geschrieben, der Meister scheint also ein Jonier gewesen zu sein. Wirklich nennt Theokrit eine Holzstatue des Asklepios von einem Bildhauer Eetion in Milet; dies war aber sein Zeitgenosse, also nicht unser Maler. Dessen Ruhm beruht für uns auf der lukianischen Beschreibung seines Bildes der Hochzeit von Alexander mit Roxane. Lukian erzählt, er habe das Gemälde in Olympia ausgestellt und dadurch die Hand der Tochter eines Hellanodiken gewonnen. Dies kann ebensogut wahr wie eine schmückende Legende sein; die Erfahrung mit Lukians sicher falschen Angaben über die Veranlassung des Bildes der Verleumdung von Apelles mahnt zur Vorsicht. Man kann deshalb nicht behaupten, jener Hellanodike werde seine Tochter doch nicht einem ziemlich alten Manne gegeben haben, die Blüte des Meisters falle also eher in die Alexanderzeit als um 350; wir können vielmehr nur sagen, daß Aetion im dritten Viertel des 4. Jahrh. auf der Höhe seiner Tätigkeit stand.

Von seiner Kunst gewinnen wir nur durch Lukians Beschreibung etwas Vorstellung. In einem sehr schönen Brautgemache stand das Hochzeitslager. Darauf saß die bildschöne Roxane und blickte verschämt zu Boden; vor ihr stand Alexander und reichte ihr einen Kranz. Um beide mühten sich Eroten: der eine stand hinter Roxane auf dem Bett und enthüllte dem Alexander lächelnd ihr Haupt, ein anderer löste ihr diensteifrig eine Sandale, der dritte suchte Alexander mit aller Kraft am Mantel heranzuziehen. Zur einen Seite

stand der Brautführer Hephaistion mit der Hochzeitsfackel auf einen wunderschönen Jüngling gelehnt (nach Lukian Hymenaios), zur anderen Seite spielten sechs Eroten mit Alexanders Waffen: zwei schleppten seine Lanze wie einen Balken, zwei andere zogen den Schild, in dem ein dritter lag, an den Handhaben über den Boden hin und der letzte lauerte ihnen im Panzer versteckt auf, um sie zu erschrecken.

Diese Beschreibung zeigt uns die Grundform und den Geist des Bildes und hat denn auch Raffael und Sodoma zum Nachschaffen angeregt; Näheres verrät sie uns nicht, denn Lukians Absicht war literarisch, nicht wissenschaftlich. Von der Entfaltung der Komposition in Fläche und Raum, der Darstellung des Gemaches, der Beleuchtung, den Ansichten und näheren Motiven der Gestalten gewinnen wir keinerlei Vorstellung; ja es ist nicht einmal sicher, daß der als Vierfarbenmaler bezeichnete Aetion sich ausschließlich, also auch hier, dieser ernsten Koloristik bediente. Desto stärker spricht der Geist des Bildes aus Lukians Worten. Die feierliche Stimmung dieser Hochzeit, die zum Symbole der Vermählung zweier Welten werden sollte, war in der Hauptgruppe verkörpert und durch den Gegensatz der schelmischen Eroten noch gesteigert; und wie mußte schon der Gegensatz des Brautpaares allein wirken: der welterobernde Heldenkönig und das jungfräuliche Mädchen, dessen Lippen Lukian seiner Musterschönheit geben will. Gelassen zuschauend der Waffenfreund des Königs mit seinem dämonischen Begleiter; er läßt uns den Hochzeitszug mit Fackelglanz und Liederklange fühlen und wir empfinden, daß er das Paar nun bald sich selbst und den Eroten überlassen wird; man meint, die Tür müsse in seiner Nähe sichtbar gewesen sein. Das Ganze schwebt zwischen Wahrheit und Dichtung, ein Spiel der Phantasie, das nicht mehr klassische Größe, sondern schon völlig hellenistischen Reiz zeigt: die Eroten des Aetion stehen für uns am Anfang jener unendlichen Reihe kindlicher Liebesgötter, und diese Kinder spielen mit den Waffen des Welteroberers.

Abb. 664, 667ff.

§ 847 Dies Bild verbirgt sich schwerlich unter den von Plinius genannten Werken. Es sind ein Dionysos, eine Tragödie und eine Komödie, d. h. deren Personifikationen vielleicht in einem Bilde; dann „Semiramis, die aus dem Mägdestande zum Königtum gelangt, eine Alte, die Fackeln vorherträgt und eine schamhafte Neuvermählte". Diese Sätze sind mannigfach gedeutet worden. Bei der Neuvermählten könnte man an Roxane denken, aber es liegt sachlich und grammatisch näher, einen Hochzeitszug anzunehmen: die Alte führt und die Braut zögert vor der Schwelle wie es die Sitte heischte und schöne Vasenbilder zeigen. Hierin hat man die Hochzeit der Semiramis, durch die sie Königin wurde, sehen wollen, denn die sonderbare Angabe über sie scheint der Ergänzung zu bedürfen. Allein so griechisch bürgerlich darf man sich jenes Bild schwerlich denken; Plinius hatte wohl selbst keine rechte Vorstellung davon. So mag es nur im allgemeineren Sinn ein Gegenstück zur Alexanderhochzeit gewesen sein: ein Bild aus der sagenhaften Geschichte des alten Reiches von Ninos und Semiramis, dessen neues Herrscherpaar Alexander und Roxane waren.

Abb. 580

Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1937ff. *Brunn* II 243ff. *Klein* III 15ff. *Sauer* Künstlerlexikon I 106. Bildhauerei: *Furtwängler* Kl. Schr. II 19; *Kalkmann* Quellen des Plinius 5, wohl richtiger als *Klein* 16f. (*Overbeck* Nr. 2055). — Alexanderhochzeit. Wie weit die Darstellung des Innenraumes grundsätzlich gegangen sein kann, ist im Überblick der klassischen Malerei gezeigt (§§ 676f., 686). Der Ausdruck des Lukian verlangt mehr Darstellung als z. B. in dem oft verglichenen Friesbilde der aldobrandinischen Hochzeit; auch die pompeianischen Bilder der Entdeckung des Achill auf Skyros genügen schwerlich; geht doch selbst der Vasenmaler Asteas weiter. Falls die vermutete Tür nicht wie dort in der Seitenwand, sondern in der Rückwand war, so dürfte sie doch seitlich gesessen haben, wie z. B. in dem Achillbild *Herrmann* Denkmäler 189 und auf den Reliefs Mon. grecs I 1881 Tf. 2; Jahrb. XX 1905, 126. Vgl. *v. Salis* Altar v. Pergamon 101. Die Frage der Beleuchtung bleibt ganz offen. Die Fackel des Hephaistion, der doch alsbald fortgehen mußte, war gewiß nicht die einzige Lichtquelle; vermutlich war Tageslicht wie bei der aldobrandinischen Hochzeit. Eroten: vgl. z. B. *Herrmann* Denkmäler Tf. 4 (*Rodenwaldt* Komposition 211); Not. d. scavi 1908, 76; Bull. hell. XL 1916 (1918) 254; *Winter* Typenkatalog der Terrakotten II 200, 3; 229, 1; anderes 290ff., 320f., auch mit der Keule des Herakles (so das pompeianische Bild Jahresh. XIII 1910, 129). Die von *Klein* betonte „höfische" Parallele mit Ares und Aphrodite trifft mehr für unser durch spätere Darstellungen bestimmtes Empfinden als für das 4. Jahrh. zu; die Eroten sind ja schon im 5. Jahrh. in der Gynaikonitis heimisch, ebenso andere dämonische Wesen wie in der auch nicht höfischen aldobrandinischen Hochzeit. Vgl. *Bulle* D. schöne Mensch[2] 710f. — Semiramis, Hochzeitszug: gut *Förster* Arch. Zeit. XXXII 1874, 89f., dazu *Sellers* 120 grammatisch; *Klein* 17. Vasenbild § 612. Wenig glücklich sind die Vermutungen von *Kalkmann* Quellen des Plinius 45ff.,

Abb. 709 Abb. 650f. Abb. 649 Abb. 668

der bei Plinius ein einziges Bild, und zwar die seiner Meinung nach nur fälschlich so genannte Roxane erkennt. Dies entzieht sich dem Gegenbeweis ebenso wie dem Beweise; man kann nur die Voraussetzung für sehr unwahrscheinlich erklären: daß Lukian, der doch neun Eroten so genau angibt, eine Hauptgestalt, die Alte mit den Fackeln übergangen habe.

Theon (Theoros)

Unter den sieben Malern des 4. Jahrh., die er als die bedeutendsten Vertreter ihrer verschiedenen Art zusammenstellt, nennt Quintilian auch den Theon von Samos, der sich durch Visionen, griechisch Phantasien, ausgezeichnet habe. Wie das zu verstehen ist, sagt er an anderer Stelle: die Vorstellung des Beschauers oder des Hörers werde dadurch so angeregt, daß er das, was er gar nicht vor Augen habe, leibhaftig zu sehen glaube. Dem entspricht die Beschreibung eines Gemäldes von Theon bei Aelian: ein junger Hoplit, der mit hochgeschwungenem Schwert und Schild flammenden Blickes in höchster Kampfeswut herbeistürzte. Der Eindruck dieser einen Gestalt sei so stark, daß man daran einen verwüstenden feindlichen Einfall und dessen wuterfüllte Abwehr zu erleben glaube. Um diese Wirkung noch zu steigern, habe der Maler das Bild nicht einfach gezeigt, sondern während eines schmetternden Trompetensignales plötzlich enthüllt. § 848

Ob Theon wirklich ein so plumpes Mittel rohester Sinnestäuschung angewendet hat, kann fraglich scheinen; denn es kann sich um eine aus der Bildwirkung selbst herausgesponnene rhetorische Legende handeln. Entscheiden läßt sich das nicht, wohl aber darf man schließen, daß das Bild die höchste Steigerung von Pathos und Bewegung zeigte. Die Erzählung läßt auch vermuten, daß diese wild erregte Gestalt in annähernder Vorderansicht auf den Beschauer zu oder allenfalls dicht an ihm vorbeizustürmen schien. In jedem Falle mußte ein solches Augenblicksmotiv in seiner Beschränkung auf eine Einzelgestalt den Beschauer viel mehr in Mitleidenschaft ziehen, als es im Zusammenhang eines Kampfbildes geschehen wäre; damit erscheint aber der theatralische Zug dieses Pathos auch ohne die Enthüllung bei Trompetenschall gegeben. Es war eine barocke Zersprengung der bildlichen Geschlossenheit, jonischer Überschwang, in dem wir glauben, den Asianismus der hellenistischen Zeit aufkeimen zu sehen. Das attische Grabmal des Aristonautes erscheint daneben trotz der starken Wendung des Kriegers nach vorne noch klassisch still und gehalten; er eilt an uns vorbei wie die Artemis von Versailles als eine künstlerisch in sich abgeschlossene, nicht als eine theatralisch den Bildrahmen sprengende Vision.

Von Theon nennt Plutarch einen Muttermord des Orestes, Plinius den Wahnsinn des Orestes und den Kitharroden Thamyras — alles Vorwürfe, die Gelegenheit zu starkem Pathos boten; denn Thamyras wurde nach seinem Wettstreite mit den Musen geblendet und schon ein Vasenbild des 5. Jahrh. zeigt ihn in recht pathetischer Haltung. Abb. 512 Unmittelbar vor Theon nennt Plinius nun in seiner alphabetischen Aufzählung der den Ersten sehr nahestehenden Maler einen sonst unbekannten Theoros, der ebenfalls einen Muttermord des Orestes (nebst Aigisthos) und verschiedene andere Bilder gemalt habe. Dies wäre ein sonderbarer Zufall und die Vermutung liegt sehr nahe, daß Plinius hier aus zwei verschiedenen Quellen denselben Maler erst mit dem vollen, dann mit dem Kurznamen entnommen habe ohne dies zu bemerken (vgl. Zeuxippos-Zeuxis und vielleicht auch Pausanias-Pausias, Polykleitos-Kleiton). Wir folgen dieser alten Vermutung mit dem nötigen Vorbehalte, weil bei dem Stand unserer Kenntnis wenig daran liegt, ob man hier scheidet oder vereinigt. Die weiteren Werke des Theoros sind ein troischer Zyklus, zu welchem vielleicht ursprünglich auch eine in Rom an anderem Ort aufbewahrte Kassandra gehörte, ein sich salbender Athlet und zwei Bildnisse: König Demetrios und Leontion, die Geliebte des Epikur. Da Quintilians Beispiele von Malern und Bildhauern nicht über die Diadochenzeit hinabreichen und er die Blüte der Malerei ausdrücklich auf die Zeit von Philipp bis zu Alexanders Nachfolgern beschränkt, paßt auch der Zeitansatz des Theoros vorzüglich zu der Gleichsetzung mit Theon. Es ist gut möglich, daß er der jüngste von den sieben Malern und noch längere Zeit im 3. Jahrh. tätig war. Daß er ein einseitiger Pathetiker gewesen sei, hätten wir auch dann keinen Grund anzunehmen, wenn uns nicht die ruhige Stimmung eines Bildes bekannt wäre: Leontion war in Nach-

denken versunken wie jener Philiskos des Protogenes. Auch der Athlet kann kaum pathetisch gewesen sein.

§ 849 Nachklänge seiner Werke lassen sich nicht wirklich nachweisen, doch ist es sehr wohl möglich, daß man sie mit Recht in einigen Orestessarkophagen und in einer Reihe troischer Bilder vermutet. Das Mordbild der Sarkophage ist von ähnlich Abb. 207 dramatischer Kraft wie jenes altattische Vasenbild des Mordes der Eriphyle durch Alkmaion: Klytaimestra ist kaum unter den Streichen des Orestes gefallen, da stürmen schon zwei Erinyen mit Schlangen und Fackeln hinter einem Vorhang heraus auf ihn, der entsetzt zurückprallt, los. Daneben zieht Pylades dem vom Throne gleitenden Aigisthos den angemaaßten Königsmantel vom Leibe. Die alte Amme wendet sich schaudernd ab, neben Klytaimestra duckt sich ein Diener vor einem befürchteten Streich. Wieviel hier von einem zweifellos bedeutenden Vorbild erhalten ist, läßt sich nicht sagen; vom Geiste vermutlich mehr als von der durch die Übertragung in Relief schwerlich unberührten Komposition. Die Möglichkeit der Zurückführung auf Theon könnte dadurch verstärkt erscheinen, daß man dies Bild allenfalls sowohl als Muttermord wie als Wahnsinn des Orestes bezeichnen kann; doch dürften das eher zwei verschiedene Bilder des Theon, womöglich Gegenstücke oder Teile eines Oresteszyklus gewesen sein. So hat denn auch schon *Winckelmann* die Orestis insania in einem anderen Sarkophagbild erkennen wollen: Pylades stützt den vom Rasen gegen die taurischen Rinder ermattet Zusammensinkenden, an dem eine Erinys vorbeistürmt. Die prachtvolle Gruppe wiederholt sich im Gegensinn und mit Elektra statt Pylades, also in Argos gedacht, in den Rundreliefs zweier hellenistischer Schalen und klingt auch anderwärts nach; sie geht gewiß auf ein bedeutendes Gemälde zurück und paßt vorzüglich zur Zeit und Art des Theon.

Noch unsicherer ist naturgemäß der Versuch, einige Bilder seines troischen Zyklus zu erkennen. Solche Zyklen können nicht nur mehrere bedeutende Meister gemalt haben, sondern die spätere dekorative Kunst und die Buchillustration können auch Werke verschiedener Maler zu Zyklen vereinigt haben. Da die Bilder des Theon in Rom waren, liegt es freilich nahe anzunehmen, daß sie in diesem Vorgang eine Rolle gespielt haben. Man vermutet denn auch, daß sie schon für den troischen Mosaikzyklus auf dem Prachtschiff Hierons II. von Syrakus vorbildlich waren, dann für den Bilderzyklus im pompeianischen Apollotempel, der sich mit anderen Werken verschiedener Art, von Mosaiken bis zu den ilischen Tafeln mannigfach berührt. Der Stil dieser Bilder, die nur in mangelhaften Zeichnungen und einzelnen sehr unvollständigen Wiederholungen erhalten sind, paßt vortrefflich zu den bedeutendsten, sicher auf Originale der gleichen Zeit zurück- Abb. 650 f., 655 gehenden pompeianischen Bildern dieser Art, vor allem der Entführung der Briseis und der Entdeckung des Achill auf Skyros. An leidenschaftlicher Erregung fehlt es ihnen auch nicht, aber all das genügt natürlich keineswegs zum Beweise.

Wie sehr hier Vorsicht geboten ist, sei nur an zwei Beispielen gezeigt. Auf den ilischen Tafeln finden sich zwei verschiedene Typen der Darstellung von Priamos bei Achill und beide kommen auch in selbständigen Kunstwerken vor, auf Gemmen und wiederum in dem Zyklus des pompeianischen Apollotempels. Ob dieser, jener oder keiner von beiden Typen auf Theon zurückgeht, läßt sich auf keine Weise entscheiden. Und der Versuch, die beiden Haupttypen der Entdeckung des Achill auf Skyros auf Theon und Athenion, von welchem ein solches Bild bezeugt ist, zu verteilen, läßt sich mit ernsthaften Gründen sowohl zu dem einen wie zu dem umgekehrten Ergebnis führen. In Wahrheit können sehr wohl Werke eines oder zweier anderer Maler dahinter stehen. Wir kommen bei Athenion darauf zurück, müssen hier jedoch schon das eine, weniger berühmte, aber in der Sarkophag- Abb. 649 typik vorherrschende Bild berühren. Es zeigt Achill mit hocherhobenem Schild und stoßbereiter Lanze in Vorderansicht, erinnert also lebhaft an den Hopliten des Theon, in welchem man sogar Achilles selbst, gewiß mit Unrecht, hat finden wollen. Eine sehr ähnliche, äußerst heftig bewegte Gestalt in Seitenansicht, Diomedes im Kampfe gegen die herabschwebende Aphrodite, findet sich nun sowohl auf einem der Bilder aus dem Zyklus im pompeianischen Apollotempel wie auf den ilischen Tafeln. Dies vermag gewiß nichts zu beweisen, aber es kann bei einer künftigen Erweiterung unserer Kenntnis vielleicht einmal Bedeutung gewinnen.

§ 850 Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1946 ff. *Brunn* II 252 ff. *Klein* III 23 f., 27. *Six* Röm. Mitt. XXXII 1917, 172 ff., in jeder Hinsicht verfehlt (soweit neu) und ohne Kenntnis der unten genannten Arbeit von *Fornari*. Name: *Robert* Archäol.Märchen 75, 1, richtiger als *Brunn*, der die Form Theoros aus dem Genetiv des Vatersnamens herleiten wollte (dagegen *Urlichs* D. hölz. Pferd 18, 17); daß wir einen sicher späteren hellenistischen Bildhauer Theon Theonos kennen, ändert daran nichts. *Six* a. O. 198 bevorzugt die in geringeren Handschriften stehende Form Theodoros, die den Schreibern doch wohl nur ihrer weit größeren Geläufigkeit wegen in die Feder kam, und gleicht Theon daher mit dem unter den Malern dritten Ranges genannten Theodoros von Samos, dessen Lehrer Nikosthenes er in Nikomachos verwandelt; er baut also auf einer textkritischen Unwahrscheinlichkeit weitere kühne Vermutungen auf. Hoplit: *Trendelenburg* Φαντασίαι, 70. Berliner Winckelmannprogramm 2 f. Phantasia darf nur aus Quintilian erklärt werden; allzu phantasievoll *Six* a. O., der es auch fertig bringt, diesen Hopliten in dem skyrischen Achill in Mädchenkleidern zu erkennen. Aristonautes *Brunn* Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Tf. 470; *Curtius* D. griech. Grabrelief 3 Tf. 13, der ebenfalls das Visionäre empfindet; zur Wendung in Vorderansicht vgl. §§ 619, 623. Athlet: se inunguentem ist aus leichter Verderbnis überzeugend hergestellt, die auf den Hopliten bezügliche stärkere Änderung erumpentem also abzulehnen. *Six* a. O. will emungentem halten und erschließt daraus ein Bild der troischen Pest, wo sich jemand die Nase zuhalte! Dann sollte er aber wenigstens se emungentem schreiben und erklären, weshalb Plinius dies Bild des troischen Zyklus einzeln nenne. Thamyras 5. Jahrh. Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 1, 530 (Jahrb. XXXI 1916, 278), vgl. § 579. Orestes. Die Sarkophage zeigen zwei Typen der Mordszene, ein unbedeutendes Nachleben alter Formen und das besprochene bedeutende Bild zwischen zwei kleineren Szenen: die schlafenden Erinyen am Grabe des Agamemnon und in Delphi, dabei Orestes. *Robert* Sarkophagreliefs II 166 ff. (169) Tf. 54 ff. Nr. 154 (alte Typik), 155 ff. Gute Abb. Bull. com. XXXIII 1905 Tf. 1 f. Wie eine Vermengung beider Typen wirkt das von Lukian de oeco 23 kurz beschriebene Bild (*Blümner* Arch. Stud. zu Lukian 60). Ganz anders ist das pompeianische Bild Arch. Ztg. XLI 1883 Tf. 9, 1, das *Robert* 260 ebenfalls auf Theon zurückführen möchte: er erkennt in diesem Bild und einem vermuteten Gegenstück mit Aigisthos das oder, wie er sagen muß, die Bilder des Theoros, in dem Sarkophagbilde die Orestis insania. Dies geht natürlich nicht an; nur das Sarkophagbild entspricht dem plinianischen Bilde des Theoros. Vgl. *Helbig* Führer[3] I 223 f. Oresteszyklus, wozu auch die Seitenszenen der Sarkophage gehörig: *Robert* Bild und Lied 46, 177. Insania: *Robert* Archäol. Hermeneutik 302 ff.; Sarkophagreliefs II 177 f. Tf. 57, richtiger als *Klein* Jahresh. X 1907, 249 f. (*Helbig* a. O. II Nr. 1212) und vollends *Trendelenburg* a. O. 5. — Troischer Zyklus. *Helbig* Untersuchungen 142 ff.; *Steinbüchel* Gr. antiqu. Atlas Tf. VIII B—D; *Brüning* Jahrb. IX 1894, 145 f. (vgl. *Herrmann* Denkmäler 172 f. Tf. 125, 142), 148, 150 (vgl. *Leonhard* Neapolis II 138 f.), 156, 158 f., 164 f.; *Fornari* Bullet. comm. XLIV 1916, 66 ff., der stilistisch sehr verschiedene, nur durch belanglose, weil allgemein verbreitete Züge mit einander verbundene pompeianische Bilder zu einem seiner Meinung nach von Theon abhängigen Zyklus vereinigt. Vgl. *Graeven* Genethliakon Gottingense 113 ff.; *Herrmann* a. O. 187 ff. Tf. 137 ff. Weiteres bei Athenion, §§ 851 ff. Priamos *Brüning* 156 ff. Achill *Herrmann* 189; *Fornari* 56, 59 ff. *Klein* 24 meint, die rhetorische Geschichte von dem Hopliten gehe auf ein Achillbild des Zyklus zurück; aber der Sinn des Ganzen hängt doch daran, daß nichts weiter dargestellt, der Krieger also nicht als Achill gekennzeichnet war. Diomedes gegen Aphrodite *Brüning* 148; *Jahn-Michaelis* Griech. Bilderchroniken Tf. II B, III C 1. — Kassandra: es braucht durchaus nicht der Frevel des Aias dargestellt gewesen zu sein (*Helbig* Führer[3] II 236).

Abb. 512

Athenion

§ 851 Im Anschluß an Nikias nennt Plinius einen jung verstorbenen Maler Athenion aus Maroneia in Thrakien, Schüler des Korinthers Glaukion, der mit Nikias verglichen und ihm bisweilen vorgezogen werde; er sei strenger in der Farbe und dabei ansprechender, worin sich seine künstlerische Bildung verrate, und habe zu den höchsten Hoffnungen berechtigt. Von seinen Werken war ein Stallknecht mit einem Pferd am berühmtesten: ein nichtiger Vorwurf, der nur durch die künstlerische Gestaltung Bedeutung gewinnen konnte. Ein anderes Bild behandelte dagegen einen bedeutenden Gegenstand: die Entdeckung des Achill auf Skyros. Außerdem werden das Bildnis eines Phylarchos in Eleusis, ein Familienbildnis in Athen und „sechs Gestalten auf einer Tafel" genannt. Diese unklare Bezeichnung läßt sich am leichtesten auf ein Gruppenbildnis beziehen und war vielleicht in der Quelle des Plinius ein von ihm mißverstandener Zusatz zu dem Athener Bild; im Text ist sie jetzt durch das Achillbild und ein et davon getrennt. Dies läßt sich auch redaktionell erklären, doch ist keine sichere Lösung möglich.

Die Zeit des Malers wird nur durch den Vergleich mit Nikias annähernd bestimmt; ob aber seine kurze Tätigkeit um die Mitte oder um die Wende des 4. Jahrh. oder auch dazwischen fällt, läßt sich nicht sagen. Denn der Versuch, den spätesten Ansatz aus dem Bildnis in Eleusis zu erschließen, ist allzu gewagt. Ein Bildnis pflegt man nach dem Namen, nicht nach dem Amt des Dargestellten zu bezeichnen; es liegt also am nächsten, Phylarchos als Eigennamen, nicht als Reiterobersten aufzufassen.

Ob ein solcher, falls die den Namen enthaltende Weihinschrift nicht mehr vorhanden war, von einem Reiter anderen Ranges unterschieden werden konnte, fragt sich auch noch. Diesen angeblichen Reiterobersten nun noch zum Strategen zu machen und für den gegen die Makedonen erfolgreichen Olympiodoros zu halten, weil es ein Bild von diesem in Eleusis gab, sind wir wirklich nicht berechtigt. Ebensowenig läßt sich die Schulstellung des Athenion ausmachen. Die Herkunft seines Lehrers aus Korinth beweist so wenig wie die des Euphranor etwas für Sikyon, die Bilder in Athen und Eleusis freilich auch nichts für Athen. Eher könnte man die von Plinius betonte künstlerische eruditio für Sikyon anführen, aber der Vergleich mit dem Athener Nikias hält dem die Wage. Athenion braucht überhaupt nicht im Verband einer der großen Schulfolgen gestanden zu haben.

Von seiner Kunst würden wir nur dann eine Vorstellung gewinnen, wenn es gelänge, Nachwirkungen seines Achillesbildes nachzuweisen. Dies ist denn auch versucht worden, aber über Möglichkeiten kommt man um so weniger hinaus, als zwei bedeutende Gemälde zur Auswahl stehen. Beide sind in guten pompeianischen Bildern erhalten, das eine beherrscht außerdem die Typik der Sarkophage und in einzelnen geringwertigen Darstellungen hat eine wunderliche Verschmelzung beider stattgefunden. In Nebengestalten berühren sich schon die ältesten uns greifbaren Fassungen der Wandgemälde und fernere Anklänge zeigt auch die sonst ganz andersartige Darstellung auf einem skythischen Goldköcher. Da nun schon Polygnot den reizvollen Vorwurf behandelt hat, ist mit einer mannigfach abgewandelten Typik, aus welcher sich die individuellen Werke bedeutender Meister heraushoben, zu rechnen. Zwei solche sind uns kenntlich und auch ein drittes klingt vielleicht noch nach; zwei sind literarisch überliefert, ein drittes vermutet man in dem troischen Zyklus des Theon. Diese beiden Parallelen hat man natürlich zur Deckung zu bringen gesucht, obwohl sie höchst wahrscheinlich nur zufällige Bruchstücke sind. Gar nichts ist mit dem Köcher anzufangen; seine Beziehung auf Polygnot ist oben bereits abgelehnt. Von dem einen pompeianischen Bilde, welchem die Sarkophage folgen, war schon bei Theon die Rede: der Achill erinnert an seinen Hopliten und der hochgeschwungene Schild wiederholt sich bei dem Diomedes in dem troischen Zyklus des pompeianischen Apollotempels. Zu beweisen vermögen solche Züge natürlich nichts; wir wissen ja nicht einmal, ob Theon diesen Vorwurf überhaupt behandelt hat.

Abb. 649 ff.

§ 852 Dieser Bildtypus ist denn auch neuerdings dem Athenion zugewiesen worden, weil das Abb. 649 Gemälde im Holconiushause sechs Gestalten enthält: man streicht das et bei Plinius und erkennt hier jene sex signa in una tabula. Allein wer würde eine so erregte Szene derartig bezeichnen? Die Textänderung müßte besser begründet sein, um nicht zum circulus vitiosus zu führen. Auch durch Ausschluß des anderen, berühmteren Bildtypus würde noch nichts bewiesen; und dieser Ausschluß wäre nur möglich, wenn man aus der Koloristik pompeianischer Bilder sichere Schlüsse auf klassische Gemälde ziehen dürfte. Dies mag in besonderen Fällen in weiten Grenzen möglich sein, bei dem im Dioskurenhause tätigen glänzenden Abb. 651 Koloristen vierten Stils ist daran jedoch nicht zu denken. Man kann daher nicht sagen, sein Bild könne nicht von Athenion abhängen, weil seine ebenso rauschend bewegte wie leicht fließende und duftig schimmernde Farbensymphonie im größten Gegensatze zu der überlieferten Strenge des Athenion stehe. Höchstens kann man aus der Vorherrschaft des Rot Abb. 650 auch in dem anderen, geringwertigen Bilde dieses Typus vermuten, daß sich darin ein Zug des klassischen Vorbildes erhalten habe. Wenn endlich ein auch durch die Entstellung in der späten Sepulkralplastik noch wirkungsvoll durchklingendes Bild des Waffenstreites unserem Achillbilde verwandt erscheint, so brauchen beide noch nicht vom gleichen Maler und vollends nicht von Theon zu sein; auch Athenion könnte ja einen Waffenstreit gemalt haben. Das sind Möglichkeiten, die man sich immerhin klarmachen mag; ob aber dieser, jener oder keiner von beiden Typen der Entdeckung des Achill auf Athenion zurückgeht, läßt sich durch solche Erwägungen nicht entscheiden. Wenn die Bilder dennoch hier besprochen werden, so geschieht es, weil sie uns zum mindesten den Kreis zeigen, welchem das Bild des Athenion angehörte.

Abb. 649 Das Bild im Holconiushaus ist einfacher, braucht deshalb aber nicht älter zu sein. Die Gestalten stehen in einer mäßig tiefen Raumschicht vor einer Wand, an deren rechtem Ende der Trompeter durch die Tür hereintritt und bläst — offenbar andauernd, denn wir sehen schon die volle Wirkung des Alarmes. Achill, in heftiger Bewegung von vorn gesehen, schwingt den Schild hoch und zückt die Lanze, allem Anschein nach gegen Odysseus, der mit greifend erhobener Hand auf ihn zueilt. Diese beiden Gestalten beherrschen das Bild.

Der dunkle, nur durch etwas Gewand aufgehellte Odysseus steht vor dem Trompeter; sein ausdrucksvoller Umriß hebt sich kräftig ab und seine Bewegung wird durch sein Hervorbrechen hinter dem überschneidenden Bildrand ebenso gesteigert wie durch die Senkrechten der Tür, über die sein Arm hinweggreift. In einer ähnlichen Woge wie dieser Arm leitet die nackte Gestalt der Deidamia unten den Blick über die Lücke hinweg auf Achill. Sie hatte ihn kniend umfaßt und ist von seiner stürmischen Bewegung zu Boden gerissen und entblößt worden; nur einige luftgeblähte Gewandmassen branden gleichsam um ihren Leib, der sich leuchtend davon abhebt. Im einzelnen ist das alles mit pompeianischer Routine etwas auffällig zur Schau gestellt, im ganzen ist das bedeutende Vorbild unverkennbar. Man sieht, daß es mit Achills Mädchenzeit gründlich zu Ende ist; neben dem verstreuten weiblichen Schmuck und Gerät liegt auch die Geliebte am Boden und dahinter stürzen zwei ihrer Schwestern in fassungsloser Angst hin und her, jede in ihrer Weise die Wirkung der Hauptgestalten gegensätzlich steigernd und die Gruppe abrundend. Der dunklen Gestalt des Odysseus steht die lichte des Achill gegenüber; hell bricht er aus der hellen Mädchenschar hervor. Wo sie entsetzte Hände heben, zückt er den Speer gegen die greifende Hand: es ist als ob sich Anziehung und Abstoßung durchkreuzen, als ob ein Funke überspringen wolle.

Künstlerisch noch reicher, seelisch noch vertiefter ist das andere Bild, dessen beide Hauptfassungen freilich in Einzelheiten erheblich von einander abweichen; dazu ist das linke Ende des besser gemalten im Dioskurenhause zerstört. Allein die Grundzüge des klassischen Vorbildes sind zweifellos bewahrt und auch die äußere Form des Naiskos verrät sich noch. Die Architektur rahmt und gliedert die gedrängte, zum Teil heftig bewegte Gestaltenkomposition. Die obere Hälfte des Bildes wird durch zwei vor Türpfeilern stehende Säulen regelmäßig geteilt; in der breiten Mittelöffnung leiten die halb offenen Türflügel den Blick in die Tiefe. Diese Systeme von Senkrechten geben dem Ganzen Halt und Ruhe, steigern gegensätzlich den Bewegungsausdruck der vielen in Zickzackzügen verbundenen Schrägen und schließen sich mit der Grundform der Gestaltenkomposition zu einem einfach klaren Bildschema zusammen: eine Pyramide, deren Seiten die Säulensysteme überschneiden, während die Spitze mitten dazwischen liegt, dazu Zwickelfüllungen im Hintergrunde. Die Einzelheiten des Urbildes lassen sich nicht genau herstellen und auch eine besser begründete Recensio würde nur einen Archetypus, der noch nicht der Archetypus zu sein brauchte, ergeben; aber die Hauptzüge waren schwerlich wesentlich anders. Dabei drängt das Schema sich dem Auge keineswegs auf, sondern wir fühlen nur seine klärende und beruhigende Wirkung innerhalb der höchst dramatisch erregten Bewegung des Bildes.

§ 853 Abb. 650 f.

Das Alarmsignal, das der Trompeter im Hintergrunde links andauernd bläst, hat seine Wirkung getan: Achill ist flammenden Blickes aufgesprungen und hat Schild und Schwert ergriffen. Aber im gleichen Augenblick umfaßt ihn auch schon Diomedes von rückwärts und Odysseus packt seinen sich straffenden Arm, blickt ihm scharf ins Gesicht und wir glauben seine Worte zu hören: „Du bist Achill!“ Entsetzt flüchtet Deidamia, von der heftigen Bewegung fast ganz entblößt, und blickt über ihre Schulter zurück, neben ihr halb verdeckt eine Schwester, der eine weitere, fassungslos starrende hinter Odysseus entspricht. Mitten über dem Getümmel thront ruhig auf erhöhtem Sitz im Hintergrunde Lykomedes und hebt bewegt den Blick zu Zeus empor; er fühlt die Schicksalswende dieses Augenblicks wie Niobe die Unabwendbarkeit des Verhängnisses.

Abb. 652

Zwei oder drei Krieger umgeben ihn; von den hellen Flächen ihrer Schilde heben sich die dunklen Köpfe von Diomedes und Odysseus ab, ein damals sehr beliebtes Kunstmittel, das in dem Bilde des Achill, der die Briseis entläßt, von geradezu beherrschender Wirkung ist. Es dient dazu, das alte Herrenrecht der Einzelgestalt und der sprechenden Umrißlinie auch im räumlichen Gedränge dichter Kompositionen zu wahren: griechische Klarheit, deren bewußte Schätzung sich in Quintilians Betonung der circumlitio ausspricht. Die mannigfache Bewegung der Komposition in der Tiefenrichtung soll hier nicht näher erörtert werden; nur ein Hauptzug sei hervorgehoben: die leise Durchkreuzung der Entfaltung in der Fläche durch die Schrägstellung der vordersten Gestaltenschicht. Wir finden dies schon bei dem auf ein Vorbild des späteren 5. Jahrh. zurückgehenden Marmorbilde des Kentaurenkampfes und in gleichzeitigen Vasenbildern. Dort vor allem ein Wirkungsmittel des neuen Raumgefühles, ist es hier zugleich ein Mittel zur Vermeidung auffälliger Regelmäßigkeit der

Abb. 655

Abb. 630, 570 (578)

räumlichen Schichtung, etwas Ähnliches wie die Verschleierung der Symmetrie in der Fläche. Man wird dabei etwas an die Entwicklung der Entasis der dorischen Säule vom Funktionsausdruck zur optischen Feinheit erinnert.

§ 854 Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1975. *Brunn* II 294f. *Sauer* Künstlerlexikon II 210. Vgl. *Furtwängler* Kl. Schr. II 59. *Klein* II 327 („Sikyonier"). Zeit: *Fornari* Bullet. comun. XLIV 1916, 62f. 3 mit Recht gegen den Ansatz nach Olympiodoros, doch mit Unrecht für einen frühen Ansatz auf Grund der irrigen Scheidung eines älteren und eines jüngeren Nikias. Achill auf Skyros. *Fornari* a. O. 55ff. eingehend und sorgfältig, doch in den Folgerungen für Athenion und Theon problematisch (sex signa 64ff.). Vgl. *Graeven* Genethliakon Gottingense 112ff. Waffenstreit: Mon. d. Inst. II Tf. 21; vgl. §§ 754, 757. Haupttypen: Holconiushaus und Sarkophage *Herrmann* Abb. 649 Denkmäler 189; *Robert* Sarkophagreliefs II 21ff. Tf. 6ff. (im einzelnen zumal Tf. 18, 30, *Fornari* 61), dazu *v. Duhn* Anz. X 1895, 159f. und die Thensa capitolina, *Staehlin* Röm. Mitt. XXI 1906, 340ff. Abb. 650f. Abb. 4 Tf. 17, 2 (18, 5). Dioskurenhaus, Regio IX 5, 2 *Herrmann* 9f., 172, 187f. Tf. 5 (Farbendruck IV), 137; vgl. *Helbig* Nr. 1301f.; *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 220, 222, 224, 230. Mosaik mit Achill, Odysseus, Deidamia *Raoul-Rochette* Choix de peint. Tf. 20 (*Gusman* Pompei 383). Beiden Haupttypen gemeinsam ist je eine von hinten und eine von vorn gesehene Lykomedestochter, jene hier bekleidet, dort nackt; die Ähnlichkeit ist nicht individuell und die Motive ergaben sich in einer flüchtenden Mädchenschar fast von selbst; vgl. die Sarkophage, zumal *v. Duhn* a. O. zu *Herrmann* Abb. 650 Tf. 137 (Deidamia und Schwester). Dennoch mag ein typologischer Zusammenhang vorliegen; so vielleicht auch zwischen der Tochter im Dioskurenhaus und auf dem Köcher, Compte rendu Petersburg 1864 Tf. 4 (W. V. B Tf. 10), zu welchem §§ 715, 731 (Polygnot). Kreuzung der Haupttypen in dem spartanischen Mosaik Arch. Ztg. XXXIX 1881 Tf. 6 und anscheinend auch *Helbig* Nr. 1299. Auch das Mosaik Arch. Ztg. XVI 1858 Tf. 113 kann man noch hierher rechnen, obwohl der Holconiustypus vorwiegt; er ist selbst in dem Sitzen von Achill und Deidamia noch fühlbar. Dies Sitzen scheint aus einem Nebentypus zu stammen, vgl. *Robert* 31f. Tf. 11, 23, dazu *Staehlin* a. O.: in einem Bilde der Thensa ist die Zeit vor der Entdeckung folgerichtig durchgeführt (die Handbewegung des Gefährten des Odysseus bedeutet offenbar Anpreisung der Ware). Ob auf dem erwähnten Köcher beide Szenen vermengt sind? Kein selbständiger Typus, sondern reines Flickwerk ist das Bild im Vettierhause, *Fornari* 59 Tf. 2, 1; vgl. *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgem. 180f.; *Herrmann* 188, 2, dazu den Sarkophag *Robert* Tf. 10, 22 (Odysseus). Einzelheiten. Holconiusbild: zur Lage der Tür vgl. das bei Aetion Angeführte, § 847; der Trompeter steht auch für den gewählten Augenpunkt noch auffällig hoch. Dioskurentypus: fein *Julius Lange* D. menschl. Gestalt 92; zur Komposition *Rodenwaldt* a. O. 238ff., der das schlechtere Bild darin für treuer hält. Dies ist in manchem wohl möglich, aber doch kaum so allgemein zu behaupten. Das Dioskurenmädchen, dessen Motiv gut in die Zeit der Niobegruppe paßt, entspricht dem Trompeter besser als die drei Krieger und das Mädchen in dem anderen Bild, und dort drängt der linke Krieger seinen Kopf allzu unbescheiden neben den des Lykomedes. Allein Derartiges, so auch Zepter und Lanze bei Lykomedes und Odysseus, die auf dem Dioskurenbilde vortrefflich wirken, entzieht sich dem Abb. 655 Beweise. — Briseis *Herrmann* Tf. 10 (*Fornari* Tf. 2, 2). Circumlitio Quintilian Instit. or. VIII 5, 26 (zu *Brunn* II 197 vgl. § 757, 1). Kentaurenbild, Vasen §§ 672, 686.

Kydias

§ 855 Als Zeitgenossen des Euphranor und seines Schülers Antidotos nennt Plinius den Kydias von Kythnos, der auch von den Geographen erwähnt wurde: sie vermerkten als Erzeugnisse der Insel einen besonderen Käse und den Maler Kydias. Von ihm wird eine ähnliche Geschichte wie von Nikias erzählt: er habe bei einem Brande zufällig die Herstellung von Rötel aus gebranntem Ocker entdeckt. Sein Argonautenbild kaufte der Redner Hortensius für einen Preis, dessen Höhe auffiel, und errichtete dafür ein eigenes Gebäude auf seinem Landsitz. Es bedarf daher nicht einmal der Annahme, daß es eben dieses Argonautenbild war, mit welchem Agrippa die Neptunhalle in Rom schmückte, um die Bedeutung des Meisters zu zeigen. Aus seiner synchronistischen Anführung bei Plinius läßt sich für seine Schulstellung gar nichts, für seine Technik höchstens so viel folgern, daß er wahrscheinlich, wenn auch schwerlich ausschließlich, enkaustisch malte. Sein offenbar recht großes Argonautenbild dürfte, wenn überhaupt enkaustisch, so jedenfalls nur in Pinseltechnik gemalt gewesen sein.

Von seiner Kunst würden wir nur dann eine immer noch recht blasse Vorstellung Abb. 628 gewinnen, wenn sich die Abhängigkeit der schon mehrfach erwähnten Ficoronischen Ciste von seinem Argonautenbilde besser als bisher begründen ließe. Denn was kann die bloße Gleichheit nicht einmal des Vorwurfes, sondern nur des Sagenkreises, und die zeitliche Möglichkeit beweisen? Aus denselben Gründen hat man das Cistenbild ja auch auf Mikons

etwa hundert Jahre älteres Gemälde oder doch auf eine grundlos vermutete „Weiterbildung" dieses Werkes zurückführen wollen. Dabei wissen wir bei beiden Malern nicht einmal, welches von den zahlreichen Ereignissen der Argonautenfahrt sie dargestellt hatten. Selbst von dem in dem Cistenbilde behandelten Amykosabenteuer besitzen wir in der Kleinkunst verschiedene Fassungen und wieviel bedeutende Argonautenbilder, die durch keinen Liebhaberpreis für Plinius merkwürdig wurden, kann es gegeben haben. Wer dennoch in der Ficoronischen Ciste die Kunst des Kydias sucht, sei daher auf ihre Behandlung in anderem Zusammenhange verwiesen.

Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1967ff., wo 1968 ein lehrreicher Fehler der Stephanoshandschriften: Κύθνιος statt Κυδίας ὁ ζωγράφος. In den Pliniushandschriften scheint es nämlich umgekehrt gegangen zu sein: dort steht verderbt mit leichten Schwankungen cydi et cydias, worin schon *Berkg* Cydias Cythnius vermutete. Jedenfalls aber ist kein Grund, mit *Sellers* 154f. Cydias et .... zu schreiben und Ausfall eines anderen, zu dem Argonautenbilde gehörigen Malernamens anzunehmen. *Brunn* II 257. *Springer-Wolters* Handb.[10] 321f. *Klein* Arch.-ep. Mitt. Österr. XI 1887, 224f. vermutet, Hortensius habe das Bild im Jahre 59 bei der großen Versteigerung der sikyonischen Gemäldegalerie erworben — eine völlig unsichere Möglichkeit, die nicht genügt, um daraus auf Zugehörigkeit des Kydias zur sikyonischen Schule zu schließen. Dies darf man auch daraus nicht folgern, daß vor ihm Timanthes aus Kythnos nach Sikyon gegangen zu sein scheint (§§ 759, 761); ausgeschlossen ist es aber natürlich auch nicht. Neptunhalle: wenn das Argonautenbild dort wirklich das des Kydias war, sollte man eigentlich erwarten, daß Plinius dies im Anschluß an den Kauf des Hortensius bemerkte; allein damit verlangt man doch vielleicht zu viel von ihm. *Springer-Wolters* 474 denkt hier an Prospektbilder wie die Odysseelandschaften vom Esquilin; dagegen spricht aber die Art der Erwähnung bei Martial, die sich in nichts von der zweifelloser Tafelbilder unterscheidet (II 14; III 20; XI 1). — Fikoronische Ciste: §§ 716, 787 (vgl. 636, 671), 870f.

Ismenias

Im Erechtheion befand sich ein Tafelbild mit lebensgroßen Gestalten von Ismenias von Chalkis, das offenbar zu den von Pausanias in der westlichen Cella flüchtig erwähnten „Gemälden des Butadengeschlechtes an den Wänden" gehörte. Ein weiteres von unbekannter Hand wird von einem Scholiasten genannt: Erechtheus auf dem Viergespann. Das Bild des Ismenias war eine Weihung des Habron, Sohnes des Redners Lykurg, aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh.; er hatte die ihm zugefallene Priesterwürde seinem Bruder Lykophron abgetreten und dies war in der Form der Überreichung des Dreizacks dargestellt. Außerdem enthielt das Bild mindestens die nächsten Vorfahren Lykomedes und Lykurg sowie eine Andeutung der mythischen Abstammung, die sich nach dem unvollständigen Bruchstück des Periegeten Heliodoros, auf welchem unsere Kenntnis beruht, schwerlich auf die Gestalt des Erechtheus beschränkte; es werden auch Butes und einige seiner Nachkommen, auf welche der erhaltene Wortlaut verweist, dargestellt gewesen sein. Es handelt sich also um ein genealogisches Zustandsbild, das nur durch die feierliche Übergabe des Amtsymboles etwas Handlung und eine besondere Stimmung erhielt. § 856

Literatur. Vgl. §§ 685; 730 (Lebensgröße). *Overbeck* Nr. 1974 mit der Änderung Βούτου statt τούτων, wogegen *Keil* Hermes XXX 1895, 207f. 4: Butes muß vorher erwähnt gewesen sein. Der Text gestattet kaum, mit *Robert* Marathonschlacht 84, 86f. und *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 169f. 3 nur den Erechtheus als mythischen Ahnen dargestellt zu denken; eher als Butes kann der von *Robert* eingesetzte dritte Bruder des Habron gefehlt haben. Dagegen ist es reine Phantasie, wenn *Petersen* Burgtempel der Athenaia 106ff. einen langen Stammbaum mit vielen Gestalten in mehreren Streifen annimmt, zu oberst die Erdgeburt des Erechtheus und jenes Viergespann, das er ohne jeden Grund mit diesem Bilde verbindet. Erst recht in der Luft steht die Annahme von *G. Körte,* daß das Zwischenstück aus einem Namenverzeichnis bestanden habe: also eine große Inschrift zwischen zwei Bildstreifen oben und unten (Gött. gel. Anz. 1908, 849f.; dagegen *Pasquali* a. O.). Καταγωγή heißt Abstammung, nicht Stammbaum; wir dürfen daher nur die erwähnten mythischen und unmittelbaren Vorfahren einsetzen: αὕτη ἡ καταγωγὴ τοῦ γένους.

Polyklet von Thasos?

§ 857 Fragt man sich, wie es einem wenig berühmten thasischen Maler namens Polyklet im Gedächtnis der Nachwelt ergehen mußte, so ergibt sich die Antwort von selbst: schon im Altertum lief er angesichts der häufigen Verbindung von Malerei und Bildhauerei Gefahr, mit dem weltberühmten argivischen Meister vermengt zu werden, und das unter dem Namen Kritik gehende Besserwissen der neueren Gelehrten mußte ihn vollends der Vergessenheit anheimgeben. Denn der Maler aus Thasos heißt doch nun einmal Polygnot, und wie hätte man sich diese schöne Textverbesserung entgehen lassen sollen? Schon bei Polygnot mußten deshalb die beiden unter dem Namen des Polyklet überlieferten Werke herangezogen werden: ein Tafelbild der Opferung der Polyxena und ein Bild oder eine plastische Darstellung des Salmoneus. Beide sind nur aus Epigrammen bekannt und näher gekennzeichnet wird nur die Polyxena: den ganzen Jammer des Troischen Krieges glaubte der Dichter in den Augen der um ihr Leben Flehenden zu sehen und wie bei Euripides ließ das zerrissene Gewand den Körper bis zu dem sorglich verhüllten Schoße nackt erscheinen.

Herrmann Tf. 15 Wer dächte dabei nicht eher an das pompeianische Bild der Opferung der Iphigenie als an das hohe Ethos Polygnots, das anscheinend selbst noch in dem Iphigeniabilde des Abb. 638 f. Timanthes nachwirkte? Dort die vollbekleidete, ihr Geschick mit königlicher Fassung tragende Jungfrau, hier der raffinierte Gegensatz von Todesangst und reizvoller Entblößung. Das paßt weder zu Polygnot noch zu Polyklet von Argos, mit dessen geistiger Art ein so pathetisches Werk völlig unvereinbar ist. Der späte Dichter schreibt ihm das Bild freilich zu, denn er stellt es neben seine Herastatue; allein das ist doch offenbar nur ein Schluß von ihm, nicht aber ein vollgültiges Zeugnis. So wenig uns ein einzelnes Werk anderweitig überliefert zu sein brauchte, so sehr wäre zu erwarten, daß wir von seiner Tätigkeit in beiden Künsten so gut wie bei Phidias, Polygnot, Mikon, Euphranor, Protogenes u. a. m. etwas wüßten. Nun erzählt Aelian eine Künstleranekdote, die sehr viel besser zu einem Meister des 4. als zu einem des 5. Jahrh. paßt und an die Geschichte von Apelles mit dem Schuster erinnert: Polyklet habe zwei Bilder gemalt, das eine nach den Regeln der Kunst, das andere nach den Ratschlägen, die ihm die verschiedensten Besucher gaben; jeden Vorschlag führte er getreulich aus. Endlich stellte er beide Bilder zur Schau — man kann dabei auch an Theons Hopliten denken —, wobei jenes gelobt, dieses verlacht wurde; da sagte er den Leuten: „Seht ihr, jenes, das ihr tadelt, habt ihr selber gemacht, dieses, das ihr bewundert, ich." Hier ist nun in den Handschriften dem Namen beigefügt: „der Maler", womit doch deutlichst der Verwechslung mit dem soviel berühmteren Bildhauer vorgebeugt werden soll; denn dieser war eben offenbar nicht nebenher auch Maler.

Somit scheint ein Maler Polyklet schwach, aber einwandfrei bezeugt zu sein und alles führt darauf, ihn im 4. Jahrh. tätig zu denken. War er wirklich aus Thasos, so kann er auch mit dem berühmten jüngeren Polyklet, der Bildhauer und Architekt war, nicht gleichgesetzt werden, wogegen ja auch jener freilich verschieden bewertbare Zusatz der Aelianhandschriften spricht. Daß die Polyxena und der Salmoneus von dem gleichen Meister waren, läßt sich allerdings nicht erweisen; wer neben unserem Maler Polyklet noch einen weiteren Meister dieses Namens aus Thasos annehmen will, kann nicht widerlegt werden; und dieser könnte sogar ausschließlich Bildhauer gewesen sein, denn aus dem Epigramm über den Salmoneus geht nur hervor, daß dies Werk vom Blitz getroffen worden war, aber weder, ob es ein Gemälde oder eine Skulptur noch wie es im einzelnen gestaltet war. Da andere Bilder, so eins des Parrhasios und anscheinend auch eins des Apollodoros, Blitzschläge glücklich überstanden und der schon in der frühklassischen Vasenmalerei pathetisch aufgefaßte Vorwurf gut zu dem Polyxenabilde paßt, darf man aber vermuten, daß beides Gemälde des Polyklet von Thasos waren.

Literatur. Vgl. §§ 715, 731. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 977, 1061, 1064. *Brunn* II 25 f. *Robert* Iliupersis 25 f.; Marathonschlacht 68 f. *Furtwängler* Sitzb. Bayer. Ak. 1907, 217 f. 2. Der hier ausgeführte Gedanke, den bereits *Letronne* Appendice aux Lettres d'un antiquaire 97 vorbereitet hat, stammt von meinem lieben Schüler *Erich Katterfeld*, der wie sein Bruder und wie so viele meiner Göttinger Schüler in heldenmütigem Kampfe gegen Übermacht gefallen ist. Pompeianische Iphigenie *Herrmann* Denkmäler Tf. 15; vgl. §§ 869, 871.

Alkimachos, Dikaiogenes, Fabius (Pictor?)

Alkimachos malte einen zur Zeit Alexanders des Großen lebenden athenischen Olympioniken Dioxippos; Dikaiogenes war Zeitgenosse des Demetrios Poliorketes. Jenen nennt Plinius unter den Meistern zweiten Ranges, diesen unter denen, die er nur flüchtig erwähnt. Sie sind für uns die beiden letzten griechischen Maler, deren Ansatz im 4. Jahrh. oder doch um 300 zweifellos ist; denn der Dithyrambendichter Polyeidos und die Philosophen Platon, Menedemos, Pyrrhon, die angeblich auch gemalt haben, sind schon früher in ihrem besonderen Zusammenhange genannt worden. Der Römer Fabius Pictor endlich, welchem die guten Wandbilder des Salustempels von 304 zugeschrieben wurden, nimmt eine Sonderstellung ein. Daß die Bilder auf der Höhe griechischer Technik standen, geht aus dem Lobe der sicheren Zeichnung und des harmonischen Kolorites durch Dionysios von Halikarnaß hervor. Sie scheinen auch mit den Worten C. Fabius pinxit signiert gewesen zu sein, doch könnte es sich dabei um einen griechischen Schützling der Fabier handeln; so ist z. B. später der kleinasiatische Grieche Lykon zum M. Plautius geworden. Der Beiname der Fabii Pictores läßt sich auch ohne die Annahme einer so vollendeten Kunstübung erklären und kann später irrig gedeutet oder doch bezogen worden sein. Allein notwendig ist dies nicht; es ist durchaus möglich, daß der vornehme Römer irgendwie dazu gekommen war, die griechische Technik zu beherrschen. § 858

Literatur. *Overbeck* Nr. 1962, 1980, 2372 ff. *Brunn* II 258 f., 261, 302 f. Die Meister können noch im 3. Jahrh. tätig gewesen sein, Dikaiogenes längere Zeit. Dichter und Philosophen § 764. Fabius Pictor: in den Ausführungen von *A. Reinach* Studi Romani II 1914, 243 ff. steckt vielleicht ein richtiger Kern. Die Grabbilder vom Esquilin, §§ 993, 995, haben aber natürlich mit jenen Wandbildern nichts zu tun; sie sind von entwickeltem hellenistischem Stil. — *Brunn* II 261 führt irrig eine Malerin Kallo an; in dem Epigramm der Nossis, Anthol. IX 605 ist Kallo jedoch nicht die Malerin, sondern die Bestellerin des Bildes (γραψαμένα, nicht γράψασα ἀνέθηκεν).

Maler, deren Ansatz im 4. Jahrh. fraglich ist

Aristokleides, Hippys

Von den zahlreichen, zumal in den alphabetischen Listen bei Plinius ohne Zeitangabe genannten Malern können noch viele der großen Blütezeit der Malerei im 4. Jahrh. angehören; es sei daher auf die Zusammenstellung der Meister, deren Zeit unbekannt ist, verwiesen. Nur zwei von ihnen werden hier vorweggenommen. Aristokleides malte nach Plinius im delphischen Apollontempel (pinxit aedem). Dies können Wandgemälde gewesen sein, notwendig ist das jedoch nicht; denn bei dem Paralos des Protogenes, offenbar einem Tafelbilde, das sich in den Propyläen in Athen befand, spricht Plinius ebenso von propylon pingere. Es liegt daher zwar nahe, an den Neubau des delphischen Tempels im 4. Jahrh. zu denken, aber der Maler kann auch älter oder jünger gewesen sein. Plinius rechnet ihn zu den Meistern zweiten Ranges; ebenso einen anderen, dessen verderbter Name Hippys, Hypios oder Hypsis gelautet zu haben scheint. Im ersten Falle wäre er wohl mit einem von Polemon genannten Maler Hippys oder Hippeus gleichzusetzen. Da nun Polemon aus dessen Gemälde der Hochzeit des Peirithoos in Athen unter Möbeln und Geschirr aus verschiedenen Stoffen auch Steingefäße mit goldgefaßten Rändern nennt, kann man dies Bild frühestens in die Alexanderzeit setzen. Der Maler kann daher sowohl im 4. wie im 3. Jahrh. oder auch in beiden und selbst noch im 2. Jahrh. tätig gewesen sein. In welchem Zusammenhange die Angaben des Polemon standen, fragt sich. Zu bemerken ist daran noch der brennende Kronleuchter, von welchem jedoch nicht gesagt wird, ob er als Lichtquelle diente. Plinius nennt einen Poseidon und eine Nike seines Malers — fraglich ob zwei Bilder oder nur eines, das durch einen Seesieg veranlaßt sein könnte.

Literatur. Vgl. § 1005. Aristokleides *Overbeck* Nr. 2151. *Brunn* II 298. *Sauer* Künstlerlexikon II 104. *Kalkmann* Quellen des Plinius 226 vermutet grundlos, dieser an der Spitze der alphabetischen Aufzählung der primis proximi stehende Maler sei mit Aristokydes, der die Reihe der beiläufig erwähnten eröffnet, gleichzusetzen. Delphischer Neubau: *Reisch* Jahresh. IX 1906,

199 ff. — Hippys. *Overbeck* Nr. 1960 f. *Brunn* II 258. *Klein* III 4 f. *Hauser* Gr. Vm. III 55, 29. *Lippold* RE VIII 1700 f. Die Lesungen Hippys bei Athenaeus (Polemon) und hyppus bei Plinius vereinigen sich gut, Hippeus und hypis weniger. *Hauser* bemerkt mit Recht, daß wir gar nicht wissen, was Polemon mit seiner Aufzählung bezweckte, also auch keine weittragenden Schlüsse über das Auftreten stofflich genauer Lokalfarbe (die schon für Polygnot bezeugt ist) daraus ziehen dürfen; vgl. *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 6, 1. Zum Leuchter Gött. gel. Anz. 1910, 804, 1: er war nicht erloschen, seine Schnauzen strömten vielmehr Flammen aus. Zu den „Teppichen" *Furtwängler* Berl. philol. Woch. 1895, 1310: es handelt sich natürlich um die von den Klinen herabhängenden Decken, nicht um Bodenbelag.

4: Bilder unbekannter Meister

§ 859 Der hohe Nachruhm der Malerei des 4. Jahrh. läßt vermuten, daß viele von ihren Werken Spuren in der späteren Kunst hinterlassen haben. Davon war schon wiederholt die Rede: in der Einleitung ist die Frage der Kopien und Nachklänge grundsätzlich erörtert und bei der Behandlung der Malerei des 5. und des 4. Jahrh. sind in wachsendem Maaße Bilder und Reliefs herangezogen worden. Die Grenze zwischen den beiden klassischen Jahrhunderten konnte dabei nicht äußerlich scharf gezogen werden, denn die Hauptepochenscheide liegt vor dem Ende des 5. Jahrh. bei Apollodoros und die Tätigkeit seiner unmittelbaren Nachfolger reicht mehr oder minder weit ins 4. Jahrh. hinein. Das spätere 5. und das frühe 4. Jahrh. sind daher oben als Einheit behandelt worden und hier ist nur noch von der in der Zeit Alexanders und der Diadochen gipfelnden Entwicklung die Rede. Von einzelnen farbschwachen Marmorbildern abgesehen, waren die ersten Gemälde, die uns begegneten, das Pentheusbild aus dem Vettierhaus und die Bilder des Theseus, der Ariadne verläßt; sie sind höchst wahrscheinlich auf Vorbilder unbekannter Meister aus der Zeit um 400 zurückzuführen. An Eigenwert und wohl auch an Zuverlässigkeit, die freilich stark begrenzt erscheint, steht das Pentheusbild voran; bei dem Theseusbilde sprechen schon Vasenbilder und Reliefs gewichtig mit und bei der Enthauptung der Medusa lernen wir aus solchen mehr als aus der Wandmalerei: kein Hauch der malerischen Erscheinung des Vorbildes hat sich erhalten. (Abb. 640 f.; Abb. 632, 642 ff.)

Wenig besser sind die Erfahrungen, die wir bei den Meistern des 4. Jahrh. gemacht haben: nur das Alexandermosaik durfte als treue Kopie gelten — soweit sich ein Gemälde in Mosaiktechnik wiedergeben läßt. Bei den bisher betrachteten Wandgemälden kann dagegen von einer Kopientreue in unserem Sinn keine Rede sein, obwohl bei den auf Nikias zurückgeführten Bildern der Andromeda und der Io ein gewisses Streben in dieser Hinsicht unverkennbar ist; aber wie entmutigend ist der Vergleich der verschiedenen Repliken, die wir durch zwei bis drei Stile der Wandmalerei hindurch verfolgen können! Und vergleicht man gar die beiden bei Theon und Athenion behandelten Bilder der Entdeckung des Achill auf Skyros vor Lykomedes, so findet man zwar die Hauptzüge der Komposition und vielleicht auch den Grundton der Koloristik bewahrt, aber mit Nebengestalten ist völlig frei geschaltet und die malerische Erscheinung ist nicht nur durch einen gewaltigen Abstand an Güte gänzlich verschieden. Dabei handelt es sich hier um Bilder, deren Abhängigkeit von einem klassischen Vorbilde sich so gut begründen läßt wie nur bei wenigen anderen. Freilich ist auch das malerisch hervorragende Exemplar aus dem Dioskurenhause nicht annähernd so sorgfältig ausgeführt wie ein anderes Bild, das man rein gefühlsmäßig für die beste erhaltene Freskoreplik eines bedeutenden klassischen Gemäldes halten möchte: die Entführung der Briseis. Dies Bild ist schon oft erwähnt worden, weil es als sicheres Beispiel einer im wesentlichen treuen Kopie gelten darf. Nichts steht der Annahme im Wege, daß sie auch im einzelnen weitgehend treu sei; aber der Beweis dafür ist vorläufig nicht zu erbringen. Und was vermögen uns vollends die wiederholt herangezogenen Reliefs aller Art, von Sarkophagen bis zu Gemmen und Münzen, zu lehren? Besten Falles die Grundzüge der Gestaltenkomposition, sofern sie nicht stark in die Tiefe ging, und den Geist des Bildes, niemals etwas von seiner malerischen Wirkung. (Abb. 648; Abb. 646 f., 708; Abb. 650 f.; Abb. 655)

Unter diesen Umständen wird hier darauf verzichtet, eine Fülle unsicherer Vermutungen vorzutragen. Wir beschränken uns auf eine enge Auswahl doppelter Art: auf die wichtigsten von den Bildern, die aus besonderen Gründen Anspruch haben, für einigermaaßen treue

Kopien zu gelten — sie sind alle schon im Überblick über die klassische Malerei herangezogen worden — und auf einige Beispiele des mehr oder minder freien Schaltens der Wandmaler mit klassischen Vorbildern und der sonstigen Nachwirkung bedeutender Gemälde. Wie die Dinge liegen, ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß einzelne von den Bildern der zweiten Kategorie doch nicht auf Vorbilder des 4. Jahrh., sondern erst der hellenistischen Zeit zurückgehen. Denn wenn auch viele hellenistische Bilder ihre Epoche sehr deutlich verraten — das monumentalste Beispiel ist das pergamenische Telephosbild —, so erschwert doch der Schleier der späten Nachbildung oft das Urteil und macht es da, wo schon die Vorbilder sich in den Bahnen des 4. Jahrh. hielten, ganz unmöglich. In der Zeit Alexanders und der Diadochen ist eben der Grund zur hellenistischen Kunst gelegt worden und man hat daher sogar die Epochengrenze davor ziehen wollen. Dies unterliegt schon in der Gesamtkunst schweren Bedenken. In der Malerei vollends ist es aus Gründen, die anderwärts näher entwickelt sind, durchaus untunlich: unser Gesamtbegriff des Hellenismus setzt voraus, daß ihm eine in sich geschlossene und zu voller Höhe ihres notwendigen Verlaufes geführte Entwicklung vorhergeht; in diesem Sinn hat aber die klassische Malerei ihr Eidos erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. gefunden. Unter diesen Umständen wiegt ein Irrtum nicht allzu schwer und vermag jedenfalls das hier entworfene Bild nicht wesentlich zu verzeichnen.

Abb. 659

Wir beginnen mit dem Bilde, das nach dem Alexandermosaik den meisten Anspruch hat, als eigentliche Kopie eines bedeutenden Gemäldes aus dem 4. Jahrh. zu gelten: dem Marmorbilde der Niobe aus Pompei. Die stattliche Tafel von fast 40 cm Höhe mag für ihre Zeit dem Vorbilde gegenüber in einem ähnlichen Verhältnis gestanden haben wie mittelgute ältere Farbendrucke für uns. Etwas wesentlich Treueres wird damals nur zu haben gewesen sein, wenn man eine gleichgroße Kopie vor dem Originale selbst von einem hervorragenden Maler ausführen ließ. Von Verstößen, wie sie der Kopist Alexandros im Bilde der Knöchelspielerinnen beging, ist hier jedenfalls nichts zu spüren; aber in der zweifellos erheblichen Verkleinerung gingen natürlich viele Feinheiten verloren. Daß das Vorbild wirklich bedeutend größer war, läßt sich freilich nicht äußerlich beweisen; aber der Geist dieser Megalographie und die bis zu den Sarkophagen der späteren Kaiserzeit reichende Nachwirkung fordern einen eindrucksvolleren Maaßstab als den des Kabinettbildes. Ein Vergleich mit entsprechenden Wandgemälden macht das sehr fühlbar. Zur Verkleinerung kommt die Beschädigung, die zumal den Aufbau der Niobegruppe stört und leider kein rechtes Urteil über die Koloristik gestattet. Es fragt sich, ob sie ursprünglich oligochrom wie bei farbigen Tuschzeichnungen war oder ob etwa nur die Untermalung erhalten ist. Für dieses letztere sprechen Beobachtungen an den hellenistischen Grabstelen von Pagasai und das Fehlen oligochromer Megalographien in der Wandmalerei, was wenigstens für das Vorbild den Ausschlag geben dürfte; der Kopist könnte sich seine Aufgabe in der Verkleinerung immerhin vereinfacht haben. Wie dem auch sei, ein Grundzug der Koloristik ist trotz allem deutlich: der typische Gegensatz von Violett und Gelb, von dem im Überblick und bei Nikias die Rede war, beherrschte das Bild; dazu kommt etwas Rot und Grün.

§ 860 Abb. 652 Abb. 629

Die große Bedeutung des Bildes als Zeugnis für die Raumdarstellung der Griechen ist im Überblick der klassischen Malerei eingehend gewürdigt worden. Die Komposition zeichnet sich aber nicht nur in dieser einen Hinsicht aus. Der Prüfstein ihres Wertes ist, daß sie ebenso einfach wie reich ist, daß fast jedes Kunstmittel mehr als einem Zwecke dient und alle zusammen mühelos zu gemeinsamer Wirkung ineinandergreifen. Diese Wirkung aber ist von so starkem geistigem Gehalte, daß man dem Werk unrecht täte, wenn man die Betrachtung mit der formalen Zergliederung begänne. Mit vier Gestalten hat der Maler verstanden, uns die ganze Katastrophe der Niobetragödie vor Augen zu führen. Vor dem Palast sehen wir Niobe, die ihre jüngste Tochter schirmend, aber hoffnungslos umfaßt: verstehend, stumm klagend, ja fast anklagend hebt sie den Blick zum Himmel — nicht zu ihrer Feindin Artemis, nach welcher das jammernde Kind blickt, sondern zu Zeus, der ihr, der Göttin seines Stammes, dies geschehen läßt. Ihr Blick kreuzt sich mit dem Zeugen ihres Götterstolzes, dem mächtigen Zepter, das ihr entfallen ist: schräg hinter ihr durch zerschneidet es Fläche und Raum des Bildes wie ein niederfahrender Blitzstrahl. Es ist, als ob dieser Strahl die in den Armen der Amme sterbend zurücksinkende größere Tochter getroffen habe; schrill schneidet er über

die weich gerundeten Linien dieser Gruppe hinweg. Die Amme beugt sich über ihren Pflegling und hat nur Augen für deren rührend weiches Sterben; sie weiß nicht, woher das Unheil kommt. Welch ein Gegensatz der beiden Gruppen, die doch im gleichen Leid vereint sind. Und über beiden ragt der festlich geschmückte Königspalast auf, der nun verödet ist; denn jeder weiß und Niobe ahnt es: wie die Töchter in Haus und Hof, so treffen die Pfeile draußen auf dem Kithäron die Söhne.

§ 861 Das Bild ist so aus einem Guß, daß sich die Schilderung seines geistigen Ausdruckes nicht frei von Hinweisen auf seine formalen Wirkungsmittel halten ließ. Sie zeugen von überlegener Sicherheit des Meisters, der auf der Höhe einer vollreifen Malerei steht; denn er beherrscht nicht nur die Raumtiefe, sondern sein Bild lebt ganz darin. Es ist im ganzen wie im einzelnen schräg in die Tiefe gebaut und einzelne reine Ansichten von vorn und von der Seite wirken nur wie Stufen, die die Tiefenbewegung gliedern und klären. Legt man den allzu leicht trügenden Maaßstab der neueren Kunst an, so ist man versucht zu sagen, dies sei nicht mehr klassisch, sondern barock, keine Symmetrie, kein Gleichgewicht in der Fläche, sondern das Ganze einem mächtigen, seitlich verschobenen Akzent und der in die Tiefe gerichteten Schräge untergeordnet. Allein die griechische Kunst fügt sich nicht so weitgehend in das Schema der neueren, so lehrreich der Vergleich auch im einzelnen sein kann. Die asymmetrische Verschiebung, eine Art dynamischen Gleichgewichtes, zeigt schon das der reifen Parthenonkunst so nahe stehende Marmorbild der Knöchelspielerinnen und in einfachster Form z. B. die „Peirithoos"-Metope des Parthenon; und die Schrägstellung der Gestaltenkomposition beginnt schon auf dem wenig jüngeren Marmorbilde des Kentaurenkampfes. Zeigt uns hier selbst unsere auf diesem Gebiete so geringe Kenntnis lange Fäden einer organischen Entwicklung, so wird es auch mit dem Verhältnis der Gestalten zum Luftraum über ihnen und zur Architektur nicht anders gewesen sein. Das Verhältnis ist hier so, daß die Gestalten oder doch die Hauptgestalt das Bild eben noch beherrscht; weiter ist die griechische Tafelmalerei nie gegangen und konnte sie nicht gehen, weil sie keine ebenbürtige Landschaftsmalerei entwickelte.

Abb. 629

Abb. 630

Echt griechisch ist die Art, wie diese monumentale Architektur der Wirkung der Gestaltenkomposition dienstbar gemacht ist. Ihr Ausdruckswert ist schon angedeutet worden: der stolze Bau steht unberührt da, während das Schicksal seine Bewohner zermalmt. So stehen auch seine kristallinischen Formen im Gegensatze zu dem organischen Leben der Gestalten. Beiden Gruppen entspricht je eine Raumschicht der Architektur; die Senkrechten und Wagerechten der Eckpfeiler erheben sich starr über ihren lebendigen Kurven. Diese vier Bildelemente verbindet das Zepter, das sie alle diagonal durchkreuzt — banal gesprochen: wie ein Strich durch Stolz und Glück der Niobe — und das räumliche Gegengewicht zu der Schräge der Komposition darstellt; auch in der Fläche bietet es die erforderliche Gegenbewegung zum hingestreckten Körper der Sterbenden und zum Blick der Niobe. Bei alledem spielt die Überschneidung ihre große, raumbildende Rolle. Im einzelnen ist manches zerstört, zumal der Umriß der Niobegruppe. Immerhin zeigt der Ansatz ihrer rechten Achsel, daß auch ihr rechter Arm nach dem Kinde griff; der Umriß näherte sich also einem stehenden Oval und seine Geschlossenheit wird nur durch das ausdrucksvolle Heben des Kopfes durchbrochen. Im kleinen zeigt die Hand der Niobe das gleiche Formgefühl, das in der Ammengruppe am reinsten kenntlich ist: ihr Umriß und die Armspanne der Sterbenden führen den Blick in tönenden Kreisen. Welch einen Gegensatz nicht nur des Ausdruckes, sondern zweier Epochen, zweier Empfindungswelten enthüllt der Vergleich dieser weich hinsterbenden Arme mit denen der fallenden Amazone auf dem Aretiner Krater des Euphronios und selbst noch der niedergeworfenen Lapithin auf dem frühklassischen Florentiner Krater! Halt gibt dieser Gruppe nur der fast ins Lot gestellte rechte Winkel des Armes der Amme; vor allzu plastischer Geschlossenheit bewahrt sie die Überschneidung und der am Boden ausgebreitete Mantel.

Abb. 395

Abb. 489

Von der Schönheit der Zeichnung gibt die kleine Kopie gewiß nur einen schwachen Nachklang. Dennoch läßt sich die enge Verwandtschaft mit den besten spätattischen Vasenbildern erkennen. Wie die Komposition ist auch die Formensprache die des vollreifen 4. Jahrh. Vor der Mitte des Jahrhunderts kann das Vorbild nicht entstanden sein; es wird der höchsten Blüte der Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören. Aus welcher Schule es stammt, läßt sich bei dem in der Plastik und in der Kleinkunst bemerkbaren Austausch

Abb. 596 f.

zwischen Athen und Sikyon nicht äußerlich sicher sagen; innere Gründe sprechen aber aufs entschiedenste für Athen. Attischer Geist durchweht dies Bild, der Geist der attischen Tragödie, vielleicht der sophokleischen Niobe.

Mit der tragischen Größe dieses Gemäldes können sich die schon von *Winckelmann* gerühmten Naiskosbilder aus Herculaneum nicht messen; alle vier zeigen eine ruhige Zuständlichkeit, die freilich nicht ohne Stimmung ist. Aber nicht darin, sondern in ihren malerischen Eigenschaften liegt ihre Bedeutung. Eigenartig ist schon ihr äußerer Zustand: es sind Tafeln aus Stuck, die in den Wandputz eingelassen werden sollten, eine Art Übergang vom Tafelbilde zum Wandbild und ein äußeres Zeichen für die besondere Sorgfalt der Arbeit dieser kleinen Bilder (sie sind nicht ganz so groß wie das Niobebild). Nimmt man dazu die Stilstrenge der Formgebung und vollends die schon im Überblick der klassischen Malerei erörterte Raumbehandlung, so kann kein Zweifel sein, daß hier die Absicht vorlag, alte Tafelbilder sorgfältig zu kopieren. Den Einwand, daß es sich um klassizistische Neuschöpfungen handeln könne, entkräftet die Koloristik: sie unterscheidet sich erheblich von der typischen Härte der Bilder dritten Stiles. Mit Recht sagt *Herrmann*: „Eine feine malerische Auffassung kündigt sich an, die in der zarten Tönung der Gewänder, dem Duft und Schimmer des Vortrages bei den wie durchsichtig wirkenden Stoffen zum Ausdruck kommt.“ So führt die Koloristik zu dem gleichen Schlusse wie die Formensprache und die Raumbehandlung dieser ältesten Interieurs der griechischen Malerei, die wir kennen. Die Vorbilder dürften alle der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. angehört haben und aus besonderen Anlässen geweiht worden sein. Bei dreien ist dies ganz deutlich: der heilige Dienst eines Mädchens, wohl bei einer Prozession, und die Siege eines Schauspielers und eines Flötenspielers sollten verewigt werden; über das Achillbild läßt sich nichts Näheres vermuten. Der Maaßstab der Vorbilder kann größer gewesen sein, doch ist dies keineswegs notwendig.

§ 862 Abb. 653 f. Herrmann Tf. 3

Die Komposition der Bilder ist ungemein verschieden und gerade dieses Nebeneinander ist lehrreich: es warnt uns, das vielfältige Leben einer hochentwickelten Kunst nicht in allzu einfache Schemata zu zwängen. Am klassischsten wirkt das Musikbild. Die Raumtiefe ist durch die verkleinerten Gestalten links im Hintergrund und durch die Architektur fast etwas äußerlich hinter den Hauptgestalten angedeutet: sie sind in einer freilich tiefen Raumschicht und jede für sich stark räumlich gesehen doch im ganzen wie Reliefgestalten symmetrisch vor die Scherwand des Mittelgrundes gestellt. Völlig anders ist das Schauspielerbild trotz seiner einfachen, nur von einer Türöffnung durchbrochenen Rückwand. Von Symmetrie und gleichmäßiger Raumfüllung ist keine Rede; es herrscht ein freies Gleichgewicht von erlesener Rhythmik und wir fühlen darin den Raum ohne die Hilfe der Architektur doch mehr als in dem Konzertbild. Arme und Stäbe der Männer führen unseren Blick leicht schwingend durch den Luftraum und ihre Blicke lenken die unseren aus verschiedener Tiefe auf das Mädchen, das die Weihinschrift unter die Maske schreibt. Sie allein erscheint in reiner Seitenansicht in der vordersten Fläche; von hier geht die Bewegung nach beiden Seiten in die Tiefe — ähnlich wie bei dem Patroklos des Briseisbildes. Neben ihr steht genau in der Mitte des Bildes das wuchtige, stark gegliederte Stuhlbein, das der ganzen luftig leichten Komposition den festen Rückhalt gibt. Dazu kommt die Türöffnung, die um des Gleichgewichtes willen ein wenig nach links verschoben ist. Die Einfachheit dieser Kunstmittel ist fast raffiniert; jedenfalls aber ist sie geistreich und graziös. Man denkt dabei an Menander, an dessen Bildnis ja auch der Kopf des Schauspielers in seinem schlichtfeinen Naturalismus erinnert. Es ist der gleiche Geist wie in der duftig lichten Koloristik dieser Bilder, der jede Schwere fehlt; auch der typische Gegensatz von Gelb und Violett ist hier und auf dem Mädchenbilde mit Weiß und wenigen anderen Farben auf diese mozartsche Leichtigkeit gestimmt.

Abb. 655

Über die Komposition des Mädchenbildes läßt sich infolge seiner Beschädigung nicht vollständig urteilen. Der Pfeiler in der Nähe der Mitte scheint dort eine ähnliche Rolle wie Tür und Stuhlbein im Schauspielerbilde zu spielen. Die beiden Gestaltengruppen mit den Möbeln entsprechen einander in freiem Gleichgewicht; beide sind schräg und in dem rechtwinkligen Nebeneinander ihrer Gestalten eindrucksvoll in die Tiefe gebaut; die Architektur betont diese Richtung. Einfacher ist wieder das Achillbild mit seiner Scherwand, hinter welche das schräggestellte Pferd den Blick unten ebenso führt wie die Architektur

Herrmann Tf. 3

oben. Auch hier eine durchgehende Schräge, denn Achill sitzt in der gleichen Richtung. Den feineren Rhythmus läßt die Beschädigung nicht mehr erkennen. Diesem heroischen Bilde fehlt der schlicht menschliche Reiz der anderen und es ersetzt ihn auch nicht recht durch Größe; wie anders wirkt bei aller Ähnlichkeit der königliche Jüngling des Briseisbildes! Ganz nichtig kann der Vorgang doch nicht sein, aber man glaubt diesem lässigen Boten keine ernste Nachricht. Es ist wie menandrischer Plauderton am falschen Ort. Viel stärker wirkt die sakrale Hoheit der Thronenden im Mädchenbilde. Es wird wohl Aphrodite selbst sein, für die das Mädchen mit jener ruhigen Sorgfalt einer einfach sicheren Weiblichkeit geschmückt wird. Man fühlt, wie das Ideal dieser Göttin aus eben dieser Weiblichkeit erwachsen ist; daher stört auch die menschliche Vertrautheit der Peitho die feierliche Stimmung nicht. Nimmt man dazu den feinen Kopf des Schauspielers und den prachtvollen Ausdruck des Flötenspielers, so sieht man, daß diese Bilder nicht nur an Kompositionsformen reich sind.

Wie der Weg von dieser echten Kunst des 4. Jahrh. in die freiere Nachahmung der Wandmaler hineinführt, zeigen manche Bilder, hauptsächlich dritten Stiles: Achill, Musik, Dichter, Schauspieler. Die Grenze zur hellenistischen Kunst verwischt sich hier. Besonders fein empfunden ist die „Psaltria": ein Mädchen, das zwischen anderen Gestalten sitzend zwei Saiteninstrumente zusammenstimmt.

§ 863 Abb. 655 Eine Megalographie, die allgemein als eine im wesentlichen treue Kopie gilt und deren Maaßstab eine ganz andere Ausführung und Wirkung als bei dem Niobebild ermöglichte, besitzen wir in dem Wandgemälde der Entlassung der Briseis durch Achill. Es ist als ob das erste und das letzte große Aufflammen des Hellenentumes in der homerischen Dichtung und im Alexanderzug vereint aus diesem Bilde spräche: die weiche Schönheit und Verfeinerung des 4. Jahrh. durchglüht von ursprünglichem Feuer und die einfach große Menschlichkeit der homerischen Welt unverfälscht durch ein halbes Jahrtausend einer beispiellosen Kulturentwicklung. Der Blick und die große Gebärde des Achill beherrschen das Bild. Aus dem lässigen Anstand, mit dem er auf seinem Thronsessel vor dem Zelte saß, hat er das Haupt und die Hand erhoben. Flammend blicken seine weitgeöffneten Augen auf die weinende Briseis, die Patroklos sanft hervorführt. Tief innerste Empörung des in seiner Ehre noch mehr als in seiner Liebe frevelhaft Gekränkten leuchtet aus diesem Antlitz, das sich unheimlich dunkel von einem hell strahlenden Schildrund abhebt. Aber das Pathos bricht nicht aus; ein königliches Ansichhalten bändigt es und königlich ist die Gebärde der ausgestreckten Hand, mit der er das Mädchen wortlos frei gibt. Dies unheimliche Schweigen liegt über dem ganzen Bilde. Voll banger Sorge blickt der alte Phoinix hinter dem Thron auf Achill herab, betreten blicken die Herolde des Agamemnon vor sich hin und die Schildwächter im Hintergrunde sind stumme Zeugen des verhängnisvollen Geschehens.

Ja man glaubt nicht einmal ein leises Weinen der Briseis zu hören; sie ist nicht Andromache, nicht Nausikaa; es ist doch mehr die Ehre als das Mädchen, um was es hier geht. Der Blick ihres einen Auges berührt uns peinlich; wir möchten ihn meiden wie die Herolde aus Scheu vor den Gefühlen des Achill. Aber wir verstehen doch auch, daß der Leibwächter hinter Achill dem Blicke seines Herren folgt: dies Mädchen ist nicht seine Königin; er sieht sie ein wenig als seine Kameradin an: sein Dienst ist vor dem Zelt, der ihre darin; und die dunkle Tiefe des Zeltes steht ja auch bedeutungsvoll hinter ihr. So hat sich auch der Maler nicht gescheut, zwischen dem Mädchen und dem Beschauer die Verbindung herzustellen, die so manchem Werke des 4. Jahrh. etwas leicht Absichtliches gibt, ein Zurschaustellen, das peinlich von der edlen Scham des Idolino absticht.

§ 864 Abb. 652 ff. Abb. 648 Die Komposition scheint auf den ersten Blick gänzlich verschieden von der des Niobebildes und der Naiskosbilder, und doch berührt sie sich damit in wesentlichen Zügen[1]). Das Grundprinzip freilich ist anders und entspricht dem des Alexandermosaikes: die Erfüllung des Raumes mit organischer Form, gesehen von einem niedrigen Augenpunkt; man hat sogar das Zelt mit dem Baum des Mosaikes verglichen. Allein innerhalb dieser nicht geschichteten, sondern räumlich verzahnten Gestaltenfülle finden wir doch die gleichen Kunst-

[1]) Auf die wichtigen Bemerkungen von *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXV 1920 kann hier nur noch nachträglich hingewiesen werden: links oben neben dem Zelte kommen die Hinterteile dreier ferner Schiffe zum Vorschein. Vgl. § 673.

mittel wie bei jenen anderen Bildern verwendet. Wie bei der Niobe geht die vordere Gestaltenschicht von Patroklos bis zu den Herolden schräg in die Tiefe und annähernd parallel dazu verläuft im Hintergrund die Langseite des Zeltes; auch die Lanze des Achill wirkt abgeschwächt ähnlich wie dort das Zepter. Wie das Mädchen in dem Schauspielerbilde, so stellt hier Patroklos in seiner fast reinen Rückenansicht gleichsam einen Rest der ebenen Vorderfläche des Bildes dar, auch hier stark zur Seite verschoben, und von ihm aus geht die Tiefenbewegung ebenso in einem ungleichschenkligen Winkel nach beiden Seiten. Sie findet in den Zeltwänden ihr Echo und auch in Phoinix und den Myrmidonen klingt dies Motiv verschleiert durch. Die Leitlinie, die im Schauspielerbild durch die erhobenen Arme und Stäbe schwingt, läuft hier in umgekehrter Biegung und flacherer Welle durch die äußeren Arme von Achill und Patroklos. Dieser bildet mit Briseis und die Herolde bilden miteinander gewinkelte Gruppen wie die Frauenpaare in dem Mädchenbild.

Diesem Reichtum wechselnder Bewegung geben nicht nur die großen Grundzüge Halt und Ruhe, sondern mehr noch als in dem Bilde des Achill auf Skyros ist hier das Kunstmittel verwendet, durch Schilde einen ruhigen Hintergrund für die Köpfe der Hauptgestalten zu schaffen. Dazu kommt die Verwendung des Lichtes: der Schild hinter Achill strahlt in seiner leichten Schrägstellung das Licht wieder, das sich über den Helden ergießt, und wirkt daher wie eine Aureole seines das Bild beherrschenden Kopfes. Und dieser Kopf und seine Blickrichtung werden in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigt, sondern noch verstärkt durch das Echo in dem hinter dem Schild auf dunklem Grund entsprechend zurückgehaltenen Kriegerkopf: ein Parallelismus, der uns zunächst befremdet und bei ungeschickter Verwendung wirklich stört — so in der schlechten Kopie des Achill auf Skyros —, aber ein beliebtes Wirkungsmittel der architektonischer als wir empfindenden griechischen Maler war. Auffällige Beispiele sind das pergamenische Telephosbild aus Herculaneum und das großartige Omphalebild aus Pompei. Wie ein Reim entspricht diesem Kopfe der des Kriegers rechts hinter Briseis, zugleich eine Betonung der allgemeinen Massenverschiebung nach rechts. In dieser Hinsicht ist das Gleichgewicht des Bildes dynamisch: es beruht auf der mächtigen Gebärde des Achill, die in den leeren Raum vor ihm strahlt; von dort läßt er Briseis gehen; von dort wird sie wiederkommen, nachdem unendliches Unheil geschehen ist. In Komposition und Ausdruck, die ja eins sind, tun Arm und Speer zusammen hier einen ähnlichen Dienst wie das Zepter der Niobe: ein Strich, ein Schnitt geht mitten durch das Bild. Betrachtet man dagegen Achill allein, so wirkt die Lanze ähnlich wie bei so vielen lässig sitzenden Gestalten, deren schwellende Formen sich zugleich von ihrer starren Graden abheben: wie dort das lässige Ruhen, so drückt sie hier die königliche Gemessenheit aus, mit der Achilles an sich hält.

Abb. 650 f.

Abb. 659, 664

Wie der Meister diese reich gegliederte Fülle zu einheitlicher Massenwirkung zusammenfaßt und diese von dem starken Bewegungsausdruck des Achill beherrschen läßt, so weiß er auch die Koloristik den gleichen Zwecken dienen zu lassen. Der typische Gegensatz von Gelb und Violett, der bei den Herolden durch Blau zum Dreiklang erweitert ist, fehlt auch hier nicht, aber er beherrscht das Bild nicht; die beiden Töne des Violett an den großen Flächen des Zeltes sind nur ein Gegengewicht für die warme Glut der Hauptgestalten, auf deren lichtbestrahlten braunen Körpern dunkelrote Mäntel den stärksten Ton bilden; bei Achill kommt noch ein komplementäres Grün hinzu. Dazwischen ist alles in lichteren und leichteren Tönen gehalten und wie die Komposition ist auch die Koloristik eine Einheit; die Farben sprechen noch für sich, aber eine Gesamtharmonie umfaßt sie; der Maler ist auf dem Wege zur Tonigkeit. Eben deshalb, weil er darin nicht weiter gegangen ist, darf man dem Wandmaler glauben, daß er auch hierin seinem Vorbild folgte.

Mit den folgenden Bildern betreten wir einen Boden, der seine Unsicherheit selbst verrät. Das Dirkebild im Vettierhause wirkt im ganzen wie eine eigentliche Kopie: vor ansteigenden Felsen die Brüder mit dem Stier, der sich zum Sprung über Dirke hebt. Die Beziehung zu der hellenistischen Marmorgruppe von Apollonios und Tauriskos ist ebenso klar wie die wesentlichen Abweichungen, die bei der Gruppe der plastischen Gestaltung dienen: sie geht offenbar auf ein Gemälde zurück, dessen älteste Nachklänge auf etruskischen Urnen vorliegen. Diese berühren sich nun, trotz sachlicher Entstellung, in der Komposition eng mit dem pompeianischen Bilde: beide Brüder, besonders aber Amphion,

§ 865
Herrmann Tf. 43

sind mehr nach vorn gewendet und der Stier wird nicht mehr aufgehalten, sondern losgelassen. In einem wesentlichen Zug unterscheidet sich das Wandbild aber von den Urnen wie von der Gruppe: Dirke liegt in umgekehrter Richtung. Dadurch geht das selbst in dem besten Urnenrelief wirksame Verhältnis zu dem Stier verloren: eine Parallele in der Fläche, die zugleich eine räumliche Durchkreuzung ist; man fühlt darin schon das kommende Schleifen voraus. Der starke Schatten und der Thyrsos am Boden wirken wie ein Versuch des Ersatzes.

Liegt hier tatsächlich eine Änderung des Wandmalers vor, so sucht man nach dem Grund. Er drängt sich auf. Der stark mitsprechende Lichtfall ist hier wie oft in der Wandmalerei der wirklichen Beleuchtungsrichtung des Zimmers angepaßt. Dabei war das reizvolle Leuchten des hellen Frauenleibes nur zu erreichen, wenn sie mit den Beinen gegen das Licht gewendet wurde. Wie dem auch sei, der Verdacht, daß hier eine freie Umbildung, keine treue Kopie vorliegt, ist stark; der Wandmaler scheint ebenso künstlerisch selbständig verfahren zu sein wie die Bildhauer. Die Grundzüge des Vorbildes sind dennoch kenntlich geblieben. Ein gewaltiger Schwung bewegter Massen strebte schräg aus der Bildtiefe heraus. Das ist etwas anderes als der ruhig stehende Stier des Pausias und gestattet schwerlich einen früheren Ansatz als in die zweite Hälfte des 4. Jahrh.; aber auch ein späterer ist nicht ausgeschlossen, wenn man auch die etwas schwülstige Formgebung zumal des Zethos in dem Wandbilde kaum dafür heranziehen darf. Unter die frühhellenistische Zeit herabzugehen, erlauben die etruskischen Urnen nicht.

Herrmann 191 Tf. 139 ff.

Steht uns hier nur ein einziges Bild, daneben aber die viel älteren Urnen und die Gruppe nebst ihren kleinen Nachbildungen in Gemmen und Münzen zur Verfügung, so besitzen wir von dem Bilde der Thetis bei Hephaistos eine ganze Reihe von Wandbildern vierten Stils und eines dritten Stiles. Daraus scheinen sich die Grundzüge eines Bildes aus dem 4. Jahrh. bis in die Einzelheiten der Haltung der Hauptgestalten zu ergeben. Rechts sitzt Thetis, hinter der eine geflügelte Begleiterin steht, und betrachtet mit staunend erhobener Hand den reichverzierten Schild, den der ihr gegenüberstehende Hephaistos auf den Ambos stützt — schräg genug, um ihn auch dem Beschauer des Bildes zu zeigen. Hinter Hephaistos ist ein arbeitender Geselle teilweise sichtbar. Ein Vorhang dient als Hintergrund der einfachen Komposition. Das Beiwerk von Waffen und Werkzeugen schwankt, ebenso die feinere Formgebung und die Koloristik. Dies der durchaus klassisch anmutende Grundtypus vierten Stiles. Im dritten Stil ist der Raum weiter und durch eine Wand mit Eckfenster abgeschlossen: typische Züge dieses Stils, die für das Vorbild nichts besagen. Die Gestalten sind entsprechend weiter auseinandergezogen und durch einen zweiten Gesellen vermehrt. Endlich zeigt ein Bild vierten Stiles eine völlige Umschöpfung in hellenistischem Stil und Geist — wahrscheinlich ganz, mindestens teilweise das Werk des im vierten Stile lebendigen Hellenismus.

§ 866 Herrmann Tf. 54 f.

Ein lehrreiches Beispiel des freien Verfahrens der Wandmaler mit ihren Vorbildern bieten drei Gemälde der ersten Begegnung von Odysseus als Bettler mit Penelope. Der Raum, anscheinend eine Hofhalle, und die beiden Hauptgestalten sind überall im wesentlichen gleich: vor einer Wandöffnung, von der er sich ganz oder teilweise abhebt, sitzt auf einer Estrichwalze Odysseus etwas nach links und blickt nach rechts zu der ihm zugewendet sinnend dastehenden Penelope auf. Zwei Bilder dritten Stiles zeigen ihr gegenüber eine zweite Frauengestalt, wohl Eurykleia; die Komposition wird dadurch symmetrisch mit Senkung der Mitte, ein in der klassischen Kunst von jeher beliebtes Schema. Die Hinzufügung von drei kleineren Dienerinnen auf dem einen dieser Bilder ändert nichts; sie bereichern nur die Wirkung der Hauptgestalten. Ganz anders wirkt dagegen ein Bild vierten Stiles, selbst abgesehen von seiner malerischen Lichtbehandlung: dort ist keine Rede von jener architektonisch strengen Symmetrie; es herrscht vielmehr ein freies Gleichgewicht. Die beiden Hauptgestalten sind nach links verschoben und nur links oberhalb von Odysseus wird über einer Schranke noch Brust und Kopf einer Dienerin sichtbar. Ist nun dies eine vereinfachende Umbildung im Geschmacke des vierten Stils oder jenes eine Erweiterung im klassizistischen Geschmack des dritten? Sind die kleinen Dienerinnen des ersten Bildes ursprünglich oder eine Zutat? Die stärkere Wirkung des großgestaltigen Bildes vierten Stiles darf nicht dazu verführen, ihm den Vorzug zu geben. Wir sehen eben durch den Schleier der Eigenart zweier Stile der Wandmalerei

nicht mehr als die Hauptgruppe, die Raumgestaltung und wohl auch den Grundzug der wiederum von Gelb und Violett beherrschten Koloristik des Vorbildes. Über seine Komposition ließe sich nur mit Hilfe andersartiger Nachklänge urteilen; vorläufig besitzen wir aber nur eine Gemme mit Odysseus und Penelope sowie ein paar weitere und zwei Kleinbronzen mit Odysseus allein; auf einer etruskischen Urne ist auch nur er deutlich, während Penelope unter den Frauen in einer ganz fremdartigen Szene kaum zu finden ist.

Herrmann Tf. 71; 77, 2

Verwandt sind in mancher Hinsicht die Bilder, die Paris und Helena vor dem folgenschweren Entschlusse zur Flucht zeigen. Beide gehören dem dritten Stil an und die hohen Räume, in welchen die Gestalten klein wirken, sind dort typisch; für das Vorbild ist nur die Rückwand mit der halbgeöffneten Tür, die in eine dunkle Tiefe führt, zu erschließen. Zu beiden Seiten der Tür erscheinen die Hauptgestalten einander gegenüber, halb nach vorn gewendet. Paris sitzt auf einem attischen Lehnstuhl, Helena steht. Ihre Gefühle sind auf dem einen Bilde nur durch Eros verkörpert. Sein schlanker Knabenleib hebt sich leuchtend von dem Dunkel zwischen den Türflügeln ab; er blickt Helena an und weist anscheinend auf Paris. Anders in dem zweiten Bilde: da weist seine Hand ins Dunkel selbst, von dem er immer noch wirksam absticht, obwohl er vor dem einen Türflügel steht. Dies Bild zeigt denn auch andere Mächte am Werk, um das Paar zur Tat zu treiben: Aphrodite hinter Paris und ein jugendliches Mädchen, das beobachtend hervorblickt, vermutlich Peitho, hinter Helena. Die starke und doch fein gedämpfte Stimmung und die Formensprache weisen eher auf ein Vorbild aus dem 4. Jahrh. als auf hellenistischen Ursprung.

Zwischen ihm und den Wandgemälden kann der Bildtypus mancherlei Schicksale erfahren haben, von denen wir gar nichts wissen; sichere Schlüsse auf die Urform der Komposition sind daher nicht möglich. Jedenfalls darf man nicht mit kleinen Mitteln arbeiten wie etwa dem, der linke Arm der Helena auf dem gestaltenreicheren Bilde verrate durch seine Haltung das Aufstützen auf den Pfeiler, an dessen Stelle hier die Peitho getreten sei. Umgekehrt beweist auch die Erwägung nichts, daß die einfachere Form nur unserem, die reichere dagegen dem griechischen Empfinden mehr entspreche. Allein diese Fragen lassen im Grunde sowohl die ganz schlichte Komposition wie den Ausdruck des Bildes unberührt: das dumpfe Bangen vor dem verhängnisvollen Schritt in eine dunkle Zukunft; wir sehen auch ohne die Göttinnen, daß die Leidenschaft das innerlich widerstrebende Paar besiegen wird. Ein psychologisch feiner Zug ist das ungewöhnliche Stehen der Helena vor dem sitzenden Paris. Der Maler wußte, daß die Frau in solchen Fällen durch die Ursprünglichkeit und Einheitlichkeit ihres Empfindens im Augenblicke der Entscheidung die letzten Bedenken rascher und vollkommener zu überwinden pflegt als der vom Intellekt geplagte Mann.

Herrmann 18 Tf. 12

Zu erwähnen ist hier auch ein anderes, in zwei Gemälden vierten Stiles unvollständig und in etruskischen Urnenreliefs unvollkommen überliefertes Bild: die Entführung der Helena, dargestellt in dem Augenblicke, wo sie sorgenbang die Laufplanke des Schiffes betritt. Ein Troer und eine kleine Dienerin stützen sie behutsam, zwei Krieger erscheinen halb verdeckt dahinter. Vom Heck des Schiffes streckt ihr ein Troer die Hand entgegen. Weiter rechts sind beide Bilder zerstört; auf den Urnen sitzt Paris vor dem Schiff. Die Maaße der Wandbilder lassen vermuten, daß von dem Schiffe, wie gewöhnlich, nur das Heck dargestellt war. Paris saß schwerlich, statt Helena zu helfen, am Strande, sondern hatte allen Grund, die sofortige Abfahrt auf Deck vorzubereiten; dabei kann er gesessen haben wie auf den Urnen, deren Verfertiger ihn wohl nur der Größe und Deutlichkeit halber heraussetzten. Dies bleibt unsicher und schränkt unser Urteil über die Komposition als Ganzes ein. Immerhin erkennen wir eine Gruppenbildung mit Neigung zum Richtungswechsel und zur räumlichen Schräge, die uns wohlbekannt sind. Die spielerische Architektur im Hintergrunde des einen Bildes ist gewiß eine Zutat des Wandmalers. Die Koloristik der beiden Bilder ist ganz verschieden, also für uns unverbindlich. Das Vorbild dürfte nach allem dem 4. Jahrh., und zwar wahrscheinlich seiner zweiten Hälfte angehört haben. Für eine Entstehung in frühhellenistischer Zeit, die die Urnen noch gestatten würden, spricht nichts.

§ 867 Abb. 656 Herrmann Tf. 80 f., 143

Ein weiteres Beispiel für das freie Verfahren der Wandmaler bieten vier Bilder des Theseus nach dem Sieg über Minotauros. Zwei sind erhalten, davon das eine unvollständig, das dritte ist aus einer Federzeichnung des 15. Jahrh., ein weiteres aus einer Beschreibung in den Grundzügen bekannt. Dieses vereinigte alle Bildelemente der anderen:

in der Mitte Theseus, dem ein paar Kinder ihren Dank in zärtlichem Ungestüm bezeugen, rechts weitere Kinder, links der Eingang des Labyrinthes, davor der tote Minotauros; darüber saß auf Felsen Artemis. Das wohlerhaltene Bild aus Pompei zeigt Theseus vor einem Turme des Labyrinthes, aus dessen dunklem Eingange links der tote Minotauros herausragt. Ein Knabe küßt die rechte Hand, ein zweiter den linken Fuß des Theseus, der die Keule schultert. Rechts folgt eine gedrängte Schar von fünf großen Mädchen, davor ein alter Pädagoge mit einem jungen Knaben. Die Köpfe sind stark individualisiert; man hat den peinlichen Eindruck, daß hier die Familie des Hausherrn verewigt ist. Aus der Niederung dieses römischen Banausentums erheben wir uns hoch in dem herrlichen Bild aus Herculaneum. Es ist so stark beschädigt, daß die Gestalt des Theseus den Eindruck jetzt allzu ausschließlich beherrscht; dies ist jedoch nur eine Übertreibung des ursprünglichen Zustandes; die Komposition ist wirklich mehr um Theseus zusammengedrängt, die Kinderschar kleiner, das Tor hinter ihr und der Minotauros schräg hinter Theseus angeordnet. Sein mächtiger Körper durchschrägt das Bild von links vorn nach rechts hinten und ein Knie ragt hochgezogen hinter den Beinen des Theseus auf. Links oben sitzt auf Felsen Artemis, die in dem pompeianischen Bilde fehlt. Diesem gegenüber sind rechts und links mehrfach vertauscht, von der Haltung des Theseus bis zum Labyrinthtor, und weicht die Haltung der Kinder im einzelnen erheblich ab.

Hinter diesen Wandbildern steht offenbar ein bedeutendes Gemälde. Wo es zu suchen ist, verrät die wundervolle Gestalt des Theseus von Herculaneum: eine Verbindung von praxitelischer Schönheit, lysippischer Straffheit und skopasischem Feuer. Also ein attisches Werk der zweiten Hälfte des 4. Jahrh., wozu die Komposition in jedem Falle paßt. Ihre ursprüngliche Form wird jeder lieber in dem Herculaner Bild als in dem pompeianischen finden wollen, doch wäre dies nur ein unverbindliches Gefühlsurteil, wenn nicht jene Federzeichnung ein auffällig genaues Spiegelbild der Hauptgruppe des Herculaner Bildes zeigte. 300 Jahre vor der Aufdeckung der Vesuvstädte war also bereits anderwärts, höchst wahrscheinlich in Rom, ein im wesentlichen ganz gleiches Gemälde bekannt und anscheinend in Stichen — daher das Spiegelbild — verbreitet. Ob zwischen diesen beiden Bildern und ihrem klassischen Vorbild eine Umgestaltung liegt, läßt sich natürlich nicht sagen; notwendig ist es durchaus nicht und die Annahme liegt nahe, daß ein in Rom befindliches Tafelgemälde von den Wandmalern nachgebildet worden sei. Fraglich bleibt dagegen, ob das Vorbild sich auf die Theseusgruppe mit drei oder vier Kindern und allenfalls noch einer Wand als Hintergrund beschränkte, oder ob noch der Eingang des Labyrinthes mit weiteren Kindern und die auf Felsen sitzende Artemis dazukamen. Daß die Federzeichnung nur die Hauptgruppe gibt, wäre selbst dann leicht erklärlich, wenn ihr Vorbild vollständiger gewesen wäre; doch auch dies braucht nur ein Auszug, vielleicht in dekorativem Zusammenhange gewesen zu sein. Wenn die Herculaner Komposition etwas beengt erscheint, so liegt das an der Schmalheit des verfügbaren Nischenraumes. An sich würde man die dunkle Tiefe des Labyrintheinganges sowie eine größere Kinderschar ungern missen und das hohe Tor forderte auch ein Gegengewicht, wie es die erhöht sitzende Göttin zu ihm und diagonal auch zu den Kindern bietet. Man mag sich dabei der Gottheiten auf dem Taloskrater, der Athena auf dem diesem etwa gleichzeitigen, aus Vasenbildern und Reliefs erschließbaren Gemälde des Theseus, der Ariadne verläßt, oder auch nur des Berggottes beim Untergange des Amphiaraos auf dem Relieffriese des Heroons von Trysa erinnern. In dem pompeianischen Bild ist auch die Hauptgruppe verdorben und eine vollends unglückliche Weiterbildung zeigt ein pompeianisches Mosaik: Theseus hat den Minotauros lebendig herausgeschleppt und schlägt ihn unter großer Erregung der Zuschauer vor ihren und unseren Augen tot. Dies Bild atmet den Geist des Amphitheaters; das Herculaner den des griechischen Dramas. Der Grundtypus läßt sich bis in die Mitte des 5. Jahrh. zurückverfolgen. Eine attische Schale zeigt Theseus, dem Nike eine Binde bringt, in Vorderansicht vor dem Minotauros, der tot an einer Eingangssäule des Labyrinthes lehnt: ein polygnotisch einfaches Bild der Stimmung nach dem Kampfe, noch ohne den sentimentalen Zug des Dankes der geretteten Kinder.

Abb. 574
Abb. 632

§ 868
Herrmann Tf. 70

Ein merkwürdiger Fall liegt in vier Bildern dritten Stiles von H e r a k l e s u n d N e s s o s vor. Alle vier zeigen eine zweischichtige Gruppenbildung: vorn Herakles und der liegende Kentaur, der ihm mit ausgebreiteten Armen die Wassertiefe des Flusses vorhält; hinter

ihnen, mehr oder minder schräg in die Tiefe gerichtet, der Wagen mit Deianeira, die den kleinen Hyllos hält. Die Heraklesgruppe ist in dem besten Bild ein wenig schräg nach rechts vorn, in einem anderen erheblich schräg nach rechts hinten gedreht; hier ist sie parallel zum Wagen, dort bildet sie einen Winkel mit ihm. In einem weiteren Bilde liegt Nessos ziemlich parallel zur Bildfläche, der Wagen steht weniger schräg und zwischen beiden vermittelt ein ganz anderer Herakles, nicht mehr schräg von hinten, sondern genau von vorn gesehen. Auch Deianeira und Hyllos sind anders. Daß hier eine Banalisierung vorliegt, ist klar; aber auch aus den anderen Wandgemälden läßt sich das Vorbild nicht überzeugend herstellen. Man hat das beste Bild für eine nicht recht gelungene Kompilation aus Bildelementen der Zeit des Zeuxis und des Späthellenismus halten und in den anderen Besserungsversuche der Wandmaler sehen wollen. Dies ist weder erweislich noch wahrscheinlich; es wird ein einheitliches Vorbild des 4. Jahrh. zugrunde liegen; man kann auch an den wohl frühhellenistischen Maler Artemon, der Herakles und Deianeira malte, denken; aber aus der schwankenden Typik, die wir vor uns haben, gewinnen wir nur den allgemeinen Rahmen und die Teilstücke der Komposition.

Durch solche Erfahrungen wird man mißtrauisch gegen die Versuche, mit kleinen Mitteln aus pompeianischen Wandgemälden klassische Tafelbilder zu gewinnen. So zeigen verschiedene Wandbilder das Parisurteil mehr oder minder landschaftlich aufgelöst, am weitesten ein mit raschem Pinsel ungemein duftig angedeutetes kleines Bild dritten Stiles. Da sitzt vorn links Paris und blickt über einen Altar hinweg nach rechts, eher etwas nach vorn als nach hinten. Neben ihm steht Hermes und streckt den Arm in ähnlicher Richtung, allenfalls ein wenig nach hinten aus. Die Göttinnen aber erscheinen rechts weit hinten im Mittelgrunde stark verkleinert, ganz außer dem Bereich von Paris' Blick. Rückt man sie nun nach vorn, was in einem anderen Bilde wenigstens mit Aphrodite geschehen ist — Hera und Athena sind auch näher, aber immer noch zu fern —, so erhält man gewiß einen klassischen Bildtypus, aber schwerlich ein bestimmtes klassisches Bild. Eher könnte man ein solches in einem sorgfältigen Gemälde dritten Stiles finden wollen: alle fünf Gestalten in flachem Bogen nach hinten in einer mäßig tiefen Raumschicht rhythmisch gereiht; flach bogenförmig auch der obere Abschluß. Die Koloristik paßt vortrefflich ins 4. Jahrh.: der Dreiklang Gelb, Violett und Hellblau herrscht vor, dazu kommen die Komplemente Rot und Grün nebst Weiß. So scheint es, daß man nur die hellenistische Landschaftstypik des heiligen Bezirkes durch eine schlichte Raumform zu ersetzen brauche, um ein klassisches Bild zu erhalten. Allein dies bleibt reine Vermutung; wir können ebensogut eine klassizistische, vielleicht eklektische Schöpfung vor uns haben; zur Beurteilung des einzelnen fehlt uns vollends jede Handhabe.

Was von diesen beiden Bildtypen gesagt wurde, gilt auch von anderen Wandgemälden, die eine Art Zwischenstellung einnehmen. Eins der landschaftlich reizvollsten Gestaltenbilder dritten Stiles zeigt die Bestrafung der Dirke in einer Auffassung, die gegenüber der leidenschaftlichen Bewegung des Bildes im Vettierhause recht zahm und lahm erscheint. In einem spitzen Winkel, dessen Mittelteilung der Bildebene entspricht, sind Dirke und der Stier zu einer Gruppe von mäßiger Raumtiefe verbunden. Links vor dem Stier Antiope und Zethos etwas schräg gestaffelt, rechts im Mittelgrund, etwas hinter den Stier geschoben, in ähnlicher Staffelung Amphion und der alte Hirt. Amphion blickt an dem Ereignis ebenso weit vorbei wie jener Paris. Rückt man diese Gruppe dagegen rechts neben den Stier, so erhält man ein prächtiges klassisches Schema, symmetrisch mit gesenkter Mitte und von mäßiger Raumtiefe; dahinter müßten sich die Felsen zu enger Begrenzung schließen. Dies Bild hat man in die erste Hälfte des 4. Jahrh. gesetzt. Das alles ist sehr wohl möglich, aber es bleibt Gefühlssache, ob und inwieweit man solchen Schlüssen trauen will. Wer es vorzieht, in dem an Ausdruck so auffällig schwachen Bild ein klassizistisches Werk zu sehen, kann vorläufig nicht widerlegt werden. — Ein ganz ähnlicher Fall liegt bei einem Bilde der Bestrafung des Ixion vor: auch dort sind Hera und Iris in den Mittelgrund gerückt, weil die räumlichere Komposition dem Wandmaler reizvoller schien. Bei diesem nicht allzu sorgfältigen Bilde vierten Stiles ist bei Schlüssen auf ein klassisches Vorbild vollends Vorsicht geboten. In allen solchen Fällen bedürfte es der Zwischenglieder, wie wir sie mehrfach in etruskischen Urnen fanden, um dem Urteil eine Grundlage zu geben.

Herrmann Tf. 39

§ 869 Herrmann Tf. 15 Wir wenden uns nun zu dem mit Unrecht berühmten Opfer der Iphigenie. Das Bild ist nicht nur in der Ausführung und im einzelnen, sondern auch als Ganzes ein abscheuliches Machwerk und hier darf man mit aller Bestimmtheit sagen: ein eklektisches Flickwerk. Klassische und hellenistische Elemente sind zu einer unleidlichen Disharmonie vereinigt und die Malweise ist die „zur Zeit Neros für wohlfeile Arbeit übliche". Es ist kein Widerspruch, wenn *Julius Lange* das Bild „eines der allerschlechtesten" nennt und *Paul Herrmann* sagt: „Gestalten wie die des Kalchas oder gar des Agamemnon können nur der Phantasie eines großen Künstlers entsprungen sein". Gewiß! Der Agamemnon ist eben dem Abb. 638 f. Bilde des Timanthes entnommen und auch durch die einer anderen Gestalt dieses Werkes entlehnte Schlimmbesserung des aufgestützten Fußes nicht ganz verdorben. Und der Kalchas klingt schwerlich zufällig an die Peliade des bekannten Reliefs phidiasischer Schule an. Die Mittelgruppe mit der beinlosen Iphigenie und den ungeschickten Henkersknechten ist dagegen von viel jüngerem Stile. Der Diomedes wirkt wie eine Karikatur der prächtigen Abb. 650 f. Gestalt im Bilde der Entdeckung des Achill auf Skyros, der Odysseus erinnert an die Pasquinogruppe und das Jammerpathos der Iphigenie ist vollends hellenistisch. Es wirkt wie eine Blasphemie nicht nur gegenüber der hoheitsvollen Gestalt des Timanthes, sondern auch neben der dichterisch-malerischen Schilderung des Opfers der Polyxena bei Euripides, obwohl dort der gleiche sinnliche Reiz gesucht ist. Man hat mit Recht an das weinerliche Zetern der vom Triton entführten Nereide in einer Marmorgruppe hellenistischen Stiles erinnert und kann auch die Persephone eines späten klassizistischen Wandbildes vergleichen.

Diese Mittelgruppe ist weder allein, noch im Rahmen des Ganzen künstlerisch möglich; sie ist weder in sich geschlossen, noch an die Nachbargestalten angeschlossen; die äußerliche Verbindung mit Kalchas verstärkt diese Wirkung nur noch. Das hellenistische Idol und die kümmerliche Göttererscheinung in den Wolken des oben bläulich, unten gelblich getönten Wandstuckes, vor welchem die Gestalten ohne deutliche Scheidung von Boden und Hintergrund stehen, vervollständigen die Komposition, die diesen Namen trotz ihres Schematismus im Grunde gar nicht verdient; denn es ist eben nur eine Kompilation. Die Koloristik ist natürlich auch klassizistisch: viel Violett mit Gelb, etwas Rot, Grün und Weiß. — Das Bild steht fremdartig im vierten Stil und vollends unter den bedeutenden Bildern im Hause „des tragischen Dichters", zu welchen die Entführung der Briseis gehört. Daß nun gerade dieser kümmerliche Maler, dessen Können nur eben für die kunstlosen Bilder der Larenkapellen ausreichte, die Komposition erfunden habe, ist nicht wahrscheinlich; er dürfte eher dem eklektischen Werk eines anderen folgen. Man kann dabei an seinen und des Plinius Zeitgenossen Attius Priscus denken; denn diesen nennt Plinius antiquis similior — bemerkenswert in einer sonst ganz unklassizistischen, von lebendigem Hellenismus erfüllten Zeit.

Zum Abschluß dieser Betrachtung der Wandgemälde sei auf eine Gruppe von Bildern hingewiesen, die durch eine eigentümliche Wiedergabe der Meeresfläche auffallen. Das Meer ist gleichsam von einem sehr hohen Augenpunkte gesehen, so daß es die Bildfläche bis oben ausfüllt; der Horizont ist oberhalb des Rahmens zu denken. Dennoch erscheinen die Gestalten in der gewöhnlichen Ansicht, also von einem niedrigen Augenpunkt aus. Sie sind aber nicht auf der Fläche verteilt, was der alten mikonisch-polygnotischen Pseudoperspektive entsprechen würde, sondern es handelt sich anscheinend immer nur um einzelne Herrmann Tf. 138 Gruppen wie Phrixos auf dem Widder und die versinkende Helle oder Thetis mit den Waffen des Achill auf einem Triton. Auch ein Strandbild ist so behandelt: Danae mit dem kleinen Perseus auf einer Klippe, vor ihr der Kasten und die staunenden Fischer.

Gerade die besseren Beispiele dieser Bildtypen zeigen eine solche Darstellung des Meeres, während die geringeren die gewöhnliche perspektivische Ferne mit sichtbarem Horizonte geben. Man möchte daher für die Originale dieser und ähnlicher Bilder, so Europa auf dem Stier, Nereiden, Aphrodite, die ungewöhnliche Form annehmen. Es handelt sich dabei offenbar um ein aus der älteren Megalographie übernommenes Verfahren, ohne daß sich daraus sichere Schlüsse auf den Kopienwert der einzelnen Bilder ziehen ließen. Möglich wäre diese Darstellungsform natürlich schon im 5. Jahrh., doch weisen die Bilder sie nicht über das 4. hinauf. Später kann man sie sich nicht mehr gut als Bestandteil der lebendigen Entwicklung der Malerei denken, wenn sie auch lange nachgelebt haben kann. Sie hat in ihrer halben Altertümlichkeit einen Zug von eindrucksvoller Größe: ein schlicht monumentaler Ausdruck

für die unendliche Weite der Meeresfläche, die die Griechen so oft von hoher Warte herab sahen. Eine entsprechende Größe der Auffassung zeigen denn auch manche von den genannten Bildern, so Thetis mit den Waffen auf einem Seekentauren, dessen durchgeistigter Typus schon im späteren 4. Jahrh. denkbar wäre. Wenn zwei kleine Eroten mühsam eine Beinschiene einherschleppen, so braucht dies kein späterer Zusatz zu sein; dieses Wirkungsmittel eines spielenden Gegensatzes hat ja schon Aetion in seiner Hochzeit Alexanders verwendet.

§ 870 Mußten wir uns schon der Wandmalerei gegenüber eine starke Beschränkung auferlegen, so gebietet sich dies vollends gegenüber den ferneren Nachklängen der klassischen Malerei, die sich zweifellos in großer Fülle in der Reliefplastik bis herab zu den Gemmen und Münzen und wie in den Urnen so auch in den Erzgravierungen der Etrusker und Latiner auf Cisten und Spiegeln verbergen. Manches davon ist bei den einzelnen Meistern, einiges auch im vorstehenden herangezogen worden; wo solche Anhaltspunkte fehlen, kann die Vermutung schrankenlos schweifen, ohne daß dadurch etwas Rechtes gewonnen würde. Wir berühren daher nur noch zwei Bilder: das Argonautenbild der Ficoronischen Ciste und ein Hypsipylebild, dessen Grundzüge sich aus der Übereinstimmung eines latinischen Spiegels, etruskischer Urnen und eines römischen Reliefs erschließen lassen. Von dem Cistenbilde war schon mehrfach die Rede; seine verschiedenen Zurückführungen auf ein Bild des Mikon oder eine spätere Umbildung davon oder endlich auf das Argonautenbild des Kydias mußten sämtlich als teils unmöglich, teils gänzlich unbegründet bezeichnet werden. Die Friesform des langen Bildstreifens zeigt ebenso wie eine Anzahl italischer Einzelzüge, daß wir auf keinen Fall die genaue Kopie eines griechischen Gemäldes vor uns haben — was sich im Grunde von selbst versteht. Der kampanische oder gar griechische Meister Novius Plautius, der die Ciste im späteren 4. oder im 3. Jahrh. verziert hat, war nicht mehr, aber auch nicht minder als gute griechische Vasenmaler ein selbständiger Künstler bescheidenen Ranges. Grundzüge der Anordnung — man darf kaum sagen Komposition —, Gestalten, Gruppen eines Gemäldes mag er wiedergeben; das Ganze sicher nicht und im einzelnen ist die Formensprache gewiß die ihm geläufige, nicht die des Vorbildes.

Abb. 628

Sein Werk ist das bedeutendste einer Gattung, deren nächstbeste Beispiele noch mehr Neigung zur älteren klassischen Zeichenweise zeigen: sie entsprach der Technik, der dekorativen Aufgabe und der allgemeinen Überlieferung dieser italischen Kunst besser als die freie Formgebung der voll entwickelten Malerei. Der Zeitansatz ist im einzelnen umstritten, bei der Ficoronischen Ciste aber kann kein Zweifel sein, daß sie nicht dem frühen, sondern höchstens dem späteren 4. Jahrh. angehört; die Zeichnung und die Anordnung der Gestalten mit ihren vielfach wechselnden, zumal in der Hauptgruppe bedeutsamen Schrägen spricht allzu deutlich. Bleibt somit der Nachhall des besonderen Vorbildes undeutlich, so ist doch der allgemeine Widerhall einer hochentwickelten Malerei in diesem Werke der italischen Zierkunst von hoher Bedeutung; ebendarum aber trägt es seinen Hauptwert in sich selbst. Dies läßt sich von den genannten Hypsipyledarstellungen nicht behaupten. Aber grundsätzlich ist es von Interesse, das gleiche Bild trotz Umdeutung und Verballhornung im einzelnen auf latinischen Spiegeln 4. Jahrh. und Schmuckreliefs der Kaiserzeit zu finden — einer der wenigen Fälle, wo die Wiedergabe eines klassischen Gemäldes in einem *Schreiber*schen Relief außer Zweifel steht. Wir sehen die gegen Theben ziehenden Helden im Kampfe gegen die Schlange, die den toten Knaben Opheltes umringelt, dabei Hypsipyle. Auf dem Spiegel und den Urnen ist daraus ein Kadmosbild geworden. Mehr als Grundzüge der Komposition gewinnen wir auf diese Weise natürlich nicht; der kleine Tempel auf dem Relief kann höchstens als plastische Andeutung der malerischen Raumbehandlung gelten. Bei anderen Reliefbildern, wo keine sonstigen Darstellungen zu Hilfe kommen, kann man immer nur fragen, ob es möglich ist, daß sie von einem Gemälde abhängen, nicht, ob dies wirklich der Fall ist. Fraglich bleibt auch der Grad ihrer klassizistischen Selbständigkeit und mit Benutzung plastischer Typen muß ebenfalls gerechnet werden.

§ 871 Literatur. Vgl. §§ 15—20, 765 ff. Niobe. *Robert* Niobe, 24. Hall. Winckelmannsprogr.; Sarkophagreliefs III 3, 373 f. Tf. 99, 313; *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 799 ff.; *Ippel* D. 3. pompeian. Stil, Diss. Bonn 1910, 45 f. Vgl. §§ 674, 680 (Koloristik), 792 (attische Schule). *Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 67 zur Frage der Untermalung. Ob die Architektur mit der Bühne zusammenhängt oder nicht, ist für uns gleichgültig; um eine antiquarisch genaue Wiedergabe würde es sich sowieso schwerlich handeln. Euphronios; frühklassischer Krater: § 563; Gr. Vm. Tf. 61; *Heydemann* Mitt. aus Oberitalien

Abb. 395, 489

Tf. 3, 1. — Naiskosbilder aus Herculaneum (nicht Stabiae, wie *Winckelmann* angibt). Vgl. §§ 676 f., 955. *Helbig* Wandmalerei 332 f.; *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 117 ff.; *Herrmann* Denkmäler 8 Tf. 3 (Mädchenbild; vgl. sachlich *Robert* Archäol. Hermeneutik 88 ff. mit Abb., dessen Gründe für die Göttlichkeit der Sitzenden jedoch in dieser Zeit nicht mehr zwingen: solche Stühle und Klinen wurden damals allgemein beliebt — vgl. auch den lehnenlosen, also nicht als Thron zu bewertenden Sitz auf dem Schauspielerbild — und der Fußschemel ist auf dem Konzertbilde mit dem gewöhnlichen attischen Lehnstuhl verbunden. Vollends abzulehnen ist *Roberts* Annahme, die Ähnlichkeit des Mädchens mit der Göttin sei eine Schmeichelei des Malers; es ist einfach der dem Meister für diese leichten Schrägansichten geläufige Typus. Zum Geiste des Bildes Abb. 653 vgl. das Epigramm der Nossis, Anthol. IX 605). Schauspieler *Bieber* D. Dresdner Schauspielerrelief, Diss. Bonn 1907, 56 ff.; farbig schlecht *Zahn* D. schönst. Orn. u. merkwürd. Gemälde II Tf. 97; Phot. Alinari 12010, dort auch das Musikbild. Das Mädchen in dem Schauspielerbild ist gewiß eine Muse; denn in einem wohl hellenistischen Bild sehen wir Dionysos selbst einem Schauspieler die Maske aufsetzen, Jahrb. XXXII 1917, 89, 91 f., § 951. Zur Malweise *Wickhoff* Wiener Genesis 73. Achillbild *Rodenwaldt* 118; Strena Helbigiana 269, wo *Sauer* 267 ff. den Zusammenhang gibt. „Psaltria" *Mau* Pompei[2] 497 (*Winter* Kunstgesch. in Bildern Tf. 95, 7; vgl. *Julius Lange* D. menschl. Gestalt 86). Vgl. auch *Herrmann* 154 f. (gegen *Rodenwaldt* 101 f.); *Helbig* Wandgemälde Tf. 18. — Entlassung der Briseis. Vgl. §§ 675, 849, 853. *Herrmann* 13 f. Tf. 10; *Bulle* D. schöne Mensch[2] 651 ff. Tf. 314; *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 222, 224. Vgl. auch *Lange* Darstellung d. Menschen 93 f.; *Ahrem* D. Weib in d. antiken Kunst 240 ff. Die Rückenansicht des Patroklos in der vorderen Bildebene wirkt als sogenanntes Repoussoir. Parallelismen von Köpfen *Herrmann* Tf. 14; 17; 19, 2; 59 (Farbendruck 3, Omphale); 78 (Telephos); 137 (Skyros). Entwicklungsgeschichtlich stellt sich die Erscheinung als ein bezeichnender Einzelzug eines allgemeinen Vorganges dar: der Umsetzung der alten Schichtung von Silhouetten in der Fläche in raumtiefe Körperlichkeit. In diesem Zusammenhange zu beachten ist auch die archaische Neigung, zwei einander überschneidende Köpfe nach Art von Doppelhermen zusammenzusetzen; vgl. z. B. das Theseusschiff des Klitias, Gr. Vm. Tf. 13 (*Buschor*[2] 127), die Antaiosgruppe des Euphronios, Abb. 392, die Gruppe von Silen und Hermes des Berliner Meisters, Abb. 473. Achills Lanze *Waldmann* Lanzen, Stangen und Fahnen in den graphischen Frühwerken Albrecht Dürers, 68. Studie z. deutsch. Kunstgesch. 11; vgl. § 915; *Herrmann* Tf. 4, 11, 17, 45, 134 ff. und öfter. — Dirkebild im Vettierhaus *Herrmann* 55 Tf. 43; *Rodenwaldt* 217 ff.; entscheidend *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 174 ff. (Urne etr. II Tf. 4, 1, ebenso zu ergänzen 2, anders 3). Vgl. *v. Salis* a. O. 224, 226 und § 895. — Thetis bei Hephaistos *Herrmann* 190 ff. Tf. 139 ff.; *Rodenwaldt* 235 ff. — Odysseus und Penelope *Herrmann* 69 ff. Tf. 54 f. Urne *Brunn* a. O. I Tf. 99, 1. — Paris und Helena *Herrmann* 93 f., 99 f. Tf. 71; 77, 2; *Bulle* a. O. 653 f. Tf. 315; *Klein* Jahresh. XV 1912, 155 ff. — Entführung der Helena *Herrmann* 18 ff. Tf. 12; *Mau* Röm. Mitt. V 1890, 269; entscheidend *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 176, vgl. *Brunn-Körte* Rilievi d. urne etrusche I Tf. 17 ff. — Theseus vor dem Labyrinth *Herrmann* 107 f., 195 f. Tf. 80 f., 143 (*Winter* a. O. Tf. 98, 3); Federzeichnung *Maxim. Mayer* Anz. XXXIV 1919, 118 ff. Anders *Klein* Jahresh. XIII 1910, 143; *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 219. Kampfmosaik *Zahn* D. schönst. Orn. II 50, 4. Attische Schale *Walters* Journ. hell. stud. XLI 1921, 133 Tf. 3, 6. Archaischer Vorklang: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 73, 1280. Sonstiges *Steuding* Mythol. Lexikon V 706 f. — Herakles und Nessos. Vgl. §§ 749, 901. *Herrmann* 92 Tf. 70. *Rodenwaldt* 54 ff., 62 ff., dazu Gött. gel. Anz. 1910, 822 f.; *Klein* Jahresh. XV 1912, 159 ff. *Roberts* Annahme, daß der Wagen neben Nessos sinnlos sei, ist nicht zwingend (*Rodenwaldt* 57, 2; Heldensage 575, 6); denn der niedrige Streitwagen konnte zwar leicht unter Wasser durch den Fluß fahren, war aber als Fähre unbrauchbar; auch ein Wagenpferd ist zum Durchreiten tiefen Wassers viel weniger geeignet als ein furtenkundiger Kentaur. Es erscheint daher auch fraglich, ob *Robert* 574, 3 den Wagen auf der frühattischen Amphora Abb. 86 f. mit Recht als bedeutungsloses Typenstück beiseite schiebt. Vgl. das delisch-melische Bild Abb. 110. — Parisurteil. Landschaftlich: *Rodenwaldt* 50; *Helbig* Wandgemälde Tf. 16, besser farbig *Woermann* Von Apelles zu Boecklin I Titel; *Löwy* Mélanges Nicole 653 Tf. 4 (anders 5). Im heiligen Bezirk: *Herrmann* 153 f. Tf. 113; *Rodenwaldt* 103 ff. (*Löwy* 3); *v. Salis* a. O. 288. — Ruhiges Dirkebild *Rodenwaldt* 52 ff. — Ixion ebda 177 f. (der Vergleich des Hermes mit dem Herakles Landsdowne trifft nicht zu: Proportionen!); *Herrmann* 49 ff. Tf. 39 (*Winter* a. O. Tf. 100, 2). — Iphigenie *Herrmann* 23 f. Tf. 15 (*Winter* Tf. 98, 4); *Helbig* Wandgemälde Nr. 1304; Wandmalerei 65 f., wo das ursprünglich richtige Empfinden schon etwas verschleiert und der auch mir ohne Erinnerung an *Helbig* gekommene Gedanke an Attius Priscus unterdrückt ist. Die Späteren sind immer weiter abgeirrt, auch abgesehen von der längst allgemein abgelehnten unsinnigen Zurückführung auf Timanthes (§§ 759 f.) und der ebenso unmöglichen auf Kolotes (§ 761). *Rodenwaldt* 198 ff.; im ganzen richtiger *Mau* Pompei[2] 335 ff.; vortrefflich *v. Salis* 177 f. (dagegen *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXIV 1919, 53, 2). Euripides *Ahrem* a. O. 174 f. Triton und Nereide *Brunn* Denkmäler Tf. 258. Raub der Persephone Röm. Mitt. XXXII 1917, 4. Mit den etruskischen Urnen, *Brunn-Körte* I Tf. 35 ff. ist nichts anzufangen; sie teilen mit dem Bilde nur das Tragen der Iphigenie, das sich bei Polyxena schon auf altattischen Vasen findet (Mythol. Lexikon III 2738). — Meeresfläche *Rodenwaldt* 232 f. Danae *Springer-Wolters* Handbuch I[10] 357, 656; *Rochette* Choix peint. Pompei Tf. 14 (Jahresh. XII 1909, 170); vgl. § 902. Thetis *Herrmann* 189 f. Tf. 138. Europa Not. d. scavi 1901, 167. Falls der Abbildung bei *Ameglio* Dipinti murali scelti di Pompei Tf. 17 zu trauen ist, ginge auch dort die an die Strandfelsen anschließende Meeresfläche bis oben. Zu dem Boote vorn kommt dort noch ein Schiff im Mittelgrunde, die Gestaltengruppe ist jedoch auch hier ziemlich zusammengehalten. — Ficoronische Ciste. Vgl.

Abb. 654

Abb. 655

Abb. 664, 659, 650

Abb. 656

§§ 787, 716, 855 (636, 671). *E. Braun* D. Ficor. Cista, Leipzig 1849; W.V. 1889 Tf. 12, 1 (*Winter* a. O. Tf. 90, 3; *Bulle* a. O. 630 ff. Tf. 308). *Feihl* D. Ficor. Cista und Polygnot, Diss. Tüb. 1913, besonders 20, 67 f., 76 f.; *Reisch* bei *Helbig* Führer[3] II 307; *v. Salis* a. O. 225; vgl. auch *Klein* Gesch. III 330. Zur Deutung *Robert* Archäol. Hermeneutik 55, 105 ff. Vgl. Brit. Mus. Catal. of bronzes Nr. 638 Tf. 31, dazu §§ 767 f.; Mon. d. Inst. VIII Tf. 29 ff.; ferner die jüngere unteritalische Vasenmalerei. Vgl. *Körte* Jahrb. XII 1897, 67 (Gr. Vm. Tf. 89). — Hypsipylebild *Matthies* D. pränestin. Spiegel 108 ff.; *Brunn-Körte* a. O. II Tf. 2, 1, 3; 7, 2, 2a; *Schreiber* D. hellenist. Reliefbilder Tf. 6. Nachklänge anderer Gemälde 4. Jahrh. könnte man am ehesten in folgenden Reliefbildern vermuten: *Schreiber* Tf. 3 (vgl. Serta Harteliana 287); 7 (sofern nicht nach einer plastischen Gruppe oder klassizistisch unter Benutzung der Diomedesstatue; vgl. Röm. Mitt. XVI 1901, 33 ff.); 8; 11; 12 (falls nicht, wie nach dem Tänzerinnentypus der Andromeda wahrscheinlich, klassizistisch, sondern etwa nach einem Nachfolger des Nikias); 13 (falls nicht hellenistisch); allenfalls auch 15 (ohne die über der Mauer erscheinenden Zutaten). Vgl. § 768. — Hier sei auch auf eine bemalte Grabstele 4. Jahrh. aus Pantikapaion hingewiesen: Compte rendu Petersb. 1882—1888 Suppl. 19 Nr. 24 mit Farbtafel; *Kieseritzky* und *Watzinger* Griech. Grabreliefs aus Südrußland 50; *Minns* Scythians and Greeks 306. Die bei der Auffindung gemachte Abbildung ist im einzelnen schwerlich ganz zuverlässig — jetzt sind außer der Vorritzung kaum noch Spuren der lebensgroßen Gestalten sichtbar — verrät aber noch eine klassisch strenge Formensprache. Dargestellt ist eine stehende, stark verhüllte Frau mit einem Kind auf dem Arm, daneben eine kleine Dienerin oder eine Herme. Der die Farbwirkung beherrschende Mantel war braun mit rotem Rand.

5: Der klassische Stil in der italischen Malerei

§ 872 Bei der Behandlung der Malerei des 5. Jahrh. ist schon bemerkt worden, daß die Etrusker den griechischen archaischen Stil lange festhielten. Die ersten Grabgemälde, in welchen uns der klassische Stil in voller Freiheit entgegentritt, gehören frühestens dem Ende des 5. Jahrh. an. Die erste Kammer der Tomba del Orco eröffnet diese neue Reihe, die zweifellos weit in den Hellenismus hineinführt. Dies ist zwar bestritten worden und man hat gemeint, die etruskische Grabmalerei habe im wesentlichen mit dem 4. Jahrh. aufgehört und sei hinter den Entwicklungsstufen der griechischen Kunst nicht im Rückstande gewesen; allein diese Auffassung entspricht jener anderen, ganz sicher irrigen, nach welcher die griechische Vasenmalerei, womöglich einschließlich der unteritalischen, bereits um 400 geendet habe, und drängt den klassischen Stil der Etrusker viel zu sehr um die Wende des 5. und am Beginne des 4. Jahrh. zusammen. Diese Frage kann hier nicht näher untersucht werden; es sei nur gesagt, daß gute Gründe für die Annahme eines zähen Festhaltens auch des reifen klassischen Stiles durch die Etrusker sprechen; Formen, die in vielem wirklich im späteren 5. Jahrh. wurzeln, lassen sich anscheinend das ganze 4. Jahrh. hindurch bis in den Beginn der hellenistischen Zeit verfolgen. Erst zuletzt finden sich Bilder von so entschieden hellenistischem Stile, daß ihr Ansatz im 4. Jahrh. als ausgeschlossen gelten darf.

Wichtiger als diese Frage ist die nach dem näheren Verhältnis der etruskischen Grabbilder des freien Stiles zur griechischen Malerei. Man hat gemeint, sie seien deren getreues, wenn auch auf niederer Stufe verharrendes Spiegelbild. Auch dem muß widersprochen werden; es kann auch abgesehen von der Frage des Zeitansatzes, deren obige Beantwortung schon die Ablehnung in sich schließt, keine Rede von einem so engen Verhältnis sein. Die etruskischen Bilder können sich vielmehr zu den griechischen Gemälden seit der Zeit des Parrhasios und Zeuxis nicht viel anders verhalten als die attischen weißen Lekythen, mit welchen sich die frühesten denn auch in manchem berühren. Mit anderen Worten: sie haben den Charakter farbiger Zeichnungen, der ihrer dekorativen und sepulkralen, dem Tageslicht entrückten Bestimmung so gut entspricht, mehr oder minder beibehalten, sind also der Entwicklung einer eigentlichen Malerei nur zögernd und niemals ganz gefolgt. Die traurigen Reste der herrlichen Bilder in der ersten Kammer der Tomba Abb. 657 del Orco sind kostbare Zeugen einer edlen Zeichenkunst, die den Vergleich mit guten weißen Lekythen verträgt und durch den großen Maaßstab bedeutend wirkt, aber vollgültige Vertreter der Malerei ihrer Zeit sind sie nicht; auch das die Gestalten umgebende wolkige Dunkel des Hades ist nicht malerisch, sondern flächenhaft dekorativ und als willkommener Hintergrund benutzt. Erst in den jüngeren Teilen dieses Grabes beginnt eine leichte Modellierung der Form durch Schattierung, die grundsätzlich kaum über das schon

in der spätarchaischen und frühklassischen Vasenmalerei Bekannte hinausgeht und hinter jener kleinen Gattung malerischer weißer Lekythen sogar noch erheblich zurückbleibt. Die wirklich malerische, wenn auch immer noch dekorativ bescheidene Durchmodellierung an den Bildern des Françoisgrabes endlich dürfte sich zu der freien Malerei ihrer Zeit auch nicht viel anders verhalten; denn dieses Grab gehört wahrscheinlich nicht dem Anfang, sondern dem Ende des 4. Jahrh. an. Dies gilt vollends für die Amazonenkämpfe auf einem Alabastersarkophage, den man schwerlich über die frühhellenistische Zeit heraufrücken darf. Gewiß sind Licht und Farbe hier einigermaaßen malerisch behandelt, aber der Weg führt von hier weder zur großen Malerei der Alexanderzeit noch gar zu Parrhasios, sondern nur zu den bescheidenen Grabstelen und verwandten Malereien der hellenistischen Zeit. Wir dürfen uns über das, was wir besitzen, so wenig wie über das, was wir verloren haben, täuschen.

§ 873 In diesem Rahmen hat sich der klassische Stil der etruskischen Malerei entfaltet. Seine frühesten Werke sind in jeder Hinsicht am schönsten und reizvollsten und werden auch gegenständlich nicht allzusehr von blutiger Grausamkeit und wüster Dämonologie entstellt. Abb. 657 Die ältesten Bilder der Tomba del Orco, Männer und Frauen beim Mahle, wirken in ihrer schlichten Schönheit stark griechisch und auch die jüngeren enthalten viel reines Griechentum; so wirkt der Schenkknabe fast wie eine polykletische Statue. Die im Schilfe schwirrenden Seelchen erinnern ebenso wie die Gewandmuster an die späteren weißen Lekythen. Das jüngere Golinigrab bedeutet daneben schon einen starken Abfall; in dem Küchenidyll im Stil eines Metzgerladens verrät sich die etruskische Seele; denn es stammt weder aus archaischer Naivität noch aus dem malerischen Sinne des Hellenismus. Im Grabe mit den Schilden sehen wir nur noch ein kümmerliches Nachleben des klassischen Stiles in reichlich roher Zeichnung. Die Typik der schmausenden Paare folgt griechischen Weihreliefs; die Männerköpfe sind mit groben Mitteln etwas individualisiert (gebogene Nasen). Wesentlich höher stehen die Friese des Françoisgrabes, in welchem ein für die römische Geschichte bedeutsames Bild einem anderen von griechischer Typik gegenübergestellt ist; von diesem, der Abschlachtung der troischen Gefangenen zu Ehren des Patroklos, war früher schon die Rede; dazu kommen kleinere Szenen und einzelne Gestalten der griechischen Sage. Als Beispiele entwickelten, aber auf niederer Stufe verharrenden hellenistischen Stiles seien das Kardinalsgrab, das Bruschi- und das Typhongrab genannt; in diesem erinnert das Gestaltengedränge schon mehr an römische Geschichtsdarstellungen als an griechische Weihreliefs. Ein neuerdings entdecktes Chiusiner Grab zeigt auch im Gegenständlichen keine Spur der etruskischen Eigenart mehr: es ist bescheidener, fast rein dekorativer Hellenismus, Girlandenschmuck an gemalten Nägeln mit geringen Zutaten, darunter einem Vogel, und ein paar kleine Gestalten von Mann und Frau wie auf Grabstelen.

Von der oskischen Grabmalerei ist noch weniger zu sagen; sie steht nicht über, oft genug auch unter der kampanischen rotfigurigen Vasenmalerei, mit welcher sie sich weitgehend berührt, und bleibt hinter den besten Bildern der lukanischen Keramik weit zurück. Ein vereinzeltes Beispiel von spätarchaischem griechischem Stil ist bereits bei der Malerei des 5. Jahrh. erwähnt worden. Soweit sich nach der Durchzeichnung des verlorenen Bildes urteilen läßt, kann es sehr wohl, wie so manches etruskische Bild, von der Hand eines griechischen Malers stammen; sein Stil ist für die siebziger, ja selbst noch sechziger Jahre, auf welche die Grabbeigaben und geschichtliche Erwägungen führen, gar nicht so rückständig, wie man gemeint hat. Es zeigt zwei Brettspieler mit ihren kleinen Dienern. Die eigentliche oskische Malerei beginnt erst in jüngeren Gräbern, frühestens vom späteren 5. Jahrh. an; die Masse, wenn nicht alle bis auf ein paar Ausläufer von hellenistisch-dekorativem Charakter, stammt zweifellos aus dem 4. Jahrh. Es ist eine sehr bescheidene Schilderei, die gegenständlich durchaus national, künstlerisch aber natürlich provinziell griechisch auf niederer Stufe ist. Die besten Bilder zeigen die gleiche griechische Typik wie die kampanischen Vasen; den bis zu recht primitiver Schmiererei gehenden Abweichungen davon hat man durch die Annahme, daß sich darin italischer Realismus und Individualismus verrate, allzuviel Ehre angetan. Selbst wenn man soviel Einfluß des einheimischen Menschentypus anerkennen wollte wie in der unteritalischen Vasenmalerei, so wäre doch auch das nur ein gegenständliches, kein künstlerisches Moment; die oskische Malerei ist

nichts als ein kümmerlicher, etwas barbarisierter Ableger der griechischen. Mit diesen bescheidenen Ausdrucksmitteln haben die Maler uns jedoch ein deutliches Kulturbild ihres Volkes hinterlassen. Darin, nicht in ihrer malerischen Bedeutung, liegt der Wert dieser Bilder; hier ist daher nicht der Ort, näher auf sie einzugehen. Dies gilt vollends von den wenigen Beispielen ähnlicher Grabmalereien aus dem messapischen Apulien. Ein Frauenreigen stellt sich zu den ältesten oskischen Bildern klassischen Stiles, der geringe Rest ist hellenistisch und wird daher unten in seinen größeren, über Italien hinausreichenden Zusammenhang gerückt.

Literatur. Vgl. §§ 534, 540 f., 723, 733, wo alles Allgemeine. Die obige Chronologie wird von *Weege* Etr. Malerei 108 und *Helbig* Führer[3] I 323 vertreten und soll noch näher begründet werden. Grundsätzlich ähnlich, mit Abweichungen im einzelnen, *Milani* Museo arch. di Firenze I 336 f. und *Ducati* Atene e Roma XVII 1914, 129 ff. (149 f. nachlebender Archaismus in Chiusi und Corneto, Mon. d. Inst. V Tf. 14—17, 32—34; I Tf. 33). Den hohen Ansatz vertritt nach *Körte* zuletzt sehr entschieden *Poulsen* Fra Ny Carlsberg Glyptoteks Samlinger 157 ff. passim; er setzt das Typhongrab sogar in die erste Hälfte des 4. Jahrh. (182). — Orco I: Mon. d. Inst. IX Tf. 14, 2 ff.; *Weege* Tf. 60, Titel (*Bulle* D. schöne Mensch[2] 642 ff. Tf. 312); die schwere Zerstörung dieser schönsten Werke der klassischen Wandmalerei in Etrurien ist durch den Vandalismus eines französischen Offiziers, der sie ablösen und mitnehmen wollte, verursacht. Orco II: Mon. IX Tf. 15 ff. *Weege* Tf. 61—65. Golini: *Conestabile-Golini* Pitt. murali, Florenz 1865; *Martha* L'art. etr. 391, 413, 417, 443; *Poulsen* 164 f., 177; *Springer-Wolters*[10] 452 f. Abb. 855 ff. Schilde: *Weege* Tf. 50—58; Mon. Suppl. Tf. 4—7 (*Poulsen* 157 f.). François: *Garrucci* Tav. fotogr. d. pitt. Vulc., Rom 1866; *Springer-Wolters* 453 f.; *Körte* Jahrb. XII 1897, 57 ff. (70); schlecht Mon. VI Tf. 31 f. u. ö. Vgl. *Helbig*[3] (*Weege*) I 321 ff. (Zeitansatz; Köpfe! Vgl. den Amazonensarkophag, u.). Totenopfer für Patroklos §§ 767 f. Cardinal: *Weege* Tf. 59; *Poulsen* 182 f. Bruschi: Mon. VIII Tf. 36. Typhon: *Weege* Tf. 47—49; *Poulsen* 181. Girlandengrab: *Galli* Not. d. scavi 1915, 11 ff. Weiteres: *v. Stryk* Stud. üb. d. etr. Kammergräber 97 ff. passim. — Bilder auf Tonplatten von den Wänden des Junotempels von Falerii: *Helbig*[3] II 346 k. — Amazonensarkophag Journ. hell. stud. Tf. 36 ff.; Mon. IX Tf. 60; *Milani* a. O. II Tf. 52; vgl. § 13 Ende. — Oskische Malerei. Grundlegend *Weege* Jahrb. XXIV 1909, 99 ff. Tf. 7 ff. (141 wird auch hier der unverbindliche Schluß von den Gräbern auf die Häuser gezogen). 108 spätarchaisch, 121 hellenistisch. Weitere Abbildungen Mon. d. Inst. VIII Tf. 21; X Tf. 55; Bull. nap. n. s. II Tf. 10 f., 13 ff.; III Tf. 10 f.; IV Tf. 5 ff.; Gaz. arch. VIII 1883 Tf. 46 ff.; Not. d. scavi 1893, 424 f.; *Springer-Wolters*[10] 441 f. — Apulisch *Winter* Kunstgesch. in Bildern I Tf. 92, 4 (aus Ruvo, nicht Paestum!); vgl. *Weege* 124 ff.; *Pagenstecher* Röm. Mitt. XXVII 1912, 101 ff. Tf. 4 (hellenistisch, vgl. §§ 992 f., 995).

Abb. 657



FÜNFTES BUCH

DER HELLENISMUS

1: Allgemeines

§ 874 Kaum eine zweite Epochenwende läßt sich im lebendigen Flusse der Entwicklung, im organischen Wachstum des Geisteslebens so schwer durch einen äußerlichen Einschnitt festlegen wie der Beginn der Kulturepoche, die wir als die hellenistische zu bezeichnen pflegen. Selbst das äußere Geschehen gestattet, die Grenze um mehr als ein Menschenalter verschieden zu ziehen: der Auszug Alexanders, sein Tod und der Abschluß der Diadochenkämpfe an der Jahrhundertwende bieten sich gleichermaaßen dar. So tut man im politischen Sinne besser, keinen scharfen Schnitt zu machen, sondern diese zukunftsreiche Übergangszeit als solche zu verstehen. Für die Kunst und vollends für die Malerei liegen die Dinge anders, obwohl die politischen Ereignisse für sie von unmittelbarer Bedeutung waren — was bei großen Umwälzungen keineswegs immer der Fall ist. Aber die Erweiterung des Gesichtskreises, die Lockerung der Verbindung mit dem nun auf ein immer kargeres Altenteil gesetzten Stammlande, die Berührung mit mannigfachem Fremdem, die vielfache Veränderung der Aufgaben übten doch nur einen vorwiegend äußerlichen Einfluß aus; entscheidend blieb auch jetzt die innerliche Eigenentwicklung der Kunst, die im wesentlichen nur auf dem Umwege durch die allgemeine geistige Bewegung mit dem politischen Geschehen in Verbindung stand.

Ehe darauf eingegangen und die hier gewählte Epochenscheide zu Beginn des 3. Jahrh. begründet werden kann, bedarf es jedoch eines Wortes über den Begriff des Hellenismus. Er wird hier im weitesten Sinne gefaßt als die Ausbreitung der griechischen Kultur über die alte Welt. Diese begann ja freilich schon in hocharchaischer Zeit durch die griechische Kolonisation und schon im 6. Jahrh. drang griechische Kunst nicht nur in vollem Strome zu den Etruskern, sondern selbst zu den stolzen Karthagern und den Iberern im Westen, den Persern und Skythen im Osten. Allein diese Ausstrahlung einer jugendlich naiven Kultur und selbst noch die Fernwirkung der klassischen Blüte sind nicht zu vergleichen mit der planmäßigen, von fast unbegrenzten äußeren Machtmitteln getragenen Ausbreitung des Hellenentumes durch die Reichsgründungen Alexanders und der Diadochen. Sie gaben der auf der Höhe ihrer Entwicklung angelangten griechischen Kultur die breite Basis, von der aus sie dann auch das politisch siegreiche Rom geistig eroberte. Denn die barbarischen Erben Alexanders und seiner Nachfolger brachten von sich aus keinerlei Geisteskultur, die diesen Namen verdiente, mit; ist doch selbst in ihrem vielgerühmten Recht alles, was Gedanke ist, griechisch. Wohl aber besaßen sie zu dem klaren Verstand und der mächtigen Willenskraft eine mehr als äußerliche Aufnahmefähigkeit: sie konnten an der griechischen Kultur mitschaffend teilnehmen. Vergil und Horaz, Catull und Properz, Cicero und Tacitus sind nicht Nachahmer, sondern Nachfolger der Griechen, deren Kulturerbe sie viel machtvoller vertreten als ihre griechischen Zeitgenossen. Ursprünglich römisch ist an ihnen aber nur die Sprache, ja man darf sagen: nur der Rohstoff der Sprache, der durch griechisches Denken und griechische Formen ähnlich hellenisiert wurde wie das geistige Wesen jedes gebildeten Römers dieser Zeiten.

Es gilt ganz allgemein, daß damals nur der Rohstoff, der Gegenstand der höheren Kultur noch teilweise römisch ist; ihre Formen sind griechisch. Denn seit dem Ausgange der Republik entwickelte sich Rom zwar selbstverständlich nicht zur griechischen, wohl aber

zur hellenistischen Stadt, und in der Kaiserzeit war es die Hauptstadt des Hellenismus. Die Ausbreitung über fremdes Volkstum hin gehört ja eben zum Wesen des Hellenismus und sein Ruhm liegt darin, daß er trotz der dabei unvermeidlichen Mischung die Wesenszüge der griechischen Art so überraschend rein erhalten hat. Erst mit dem Untergange der alten Welt bricht die Flut des Barbarentums über das griechische Geistesleben her, stirbt es in erschütterndem Kampf um sein edles Erbe langsam ab; immer weniger wurden die Köpfe, die griechisch zu denken, und vollends die Herzen, die griechisch zu fühlen wußten. Zwischen dem alten Hellenismus des Ostens und dem neuen Roms ist darin kein Unterschied; auf dieser Einheit beruht noch heute die abendländische Kultur trotz all ihrer nationalen Gliederung.

§ 875 In diesem großen Zusammenhange der gesamten Geisteskultur kommt der Kunst ein besonderer Platz zu, besonders in mehr als einer Hinsicht. Für jedes andere Kulturgebiet findet man bei anderen Völkern leichter eine Anknüpfung als für dieses, wo der griechische Geist am freiesten von äußeren Zwecken seine eignen Wege geht, wo eine unvergleichlich anschauliche Phantasie ihre leibhaftige Verkörperung gefunden hat. Mag man um anderes streiten, mag man in Staat und Recht mehr römische Eigenart auch in den höheren Werten finden — die Kunst der Römerzeit ist durch und durch griechisch; sie redet keine lateinische Sprache. Das heißt aber nicht, daß diese griechische Kunst auf italischem Boden keine Eigenart besessen habe oder daß es sich gar nur um Nachahmung handle. Man darf eben die Frage, ob die Römer Nachahmer oder Nachfolger der Griechen gewesen seien, der Kunst gegenüber in dieser Form gar nicht stellen; denn die Künstler sind meistens keine Römer, und wenn sie es sind, so ist ihre Kunst ebenso griechisch wie die der Griechen, Syrer oder Lyder neben ihnen, wie einst die der Handwerker von barbarischer Herkunft in den altattischen Töpfereien oder die des Karers Bryaxis. Römisch sind bisweilen die Aufgaben, zumal in der Architektur, sind manche Vorwürfe; griechisch-hellenistisch ist die Form auch dann, wenn z. B. eine etruskische (im Ursprung ja auch griechische) Säule in neue Systeme architektonischer Aufbauten eingefügt wurde.

Neu freilich ist vieles, denn dieser Hellenismus in Rom war noch von großer Triebkraft: er paßte sich den neuen Bedingungen an und sog Kraft aus dem frischen Boden. So vermochte er zum Ausdruck eines reich bewegten Lebens zu werden, und zwar in Rom, wo das Herz dieser Welt schlug, in viel höherem Grad als im Osten. Dort hat man, soweit nicht römischer Einfluß vorliegt, viel mehr den Eindruck einer gleichmäßigen Gemeinsprache der Kunst, einer hellenistischen Koine; in Rom zeigt sich ein rascher Wechsel, ein feinfühliges Mitschwingen der bildenden Kunst im Zusammenhange des Geisteslebens. Der Klassizismus und Eklektizismus des Horaz, der lebensprühende Hellenismus des Petron kommen auch in der bildenden Kunst deutlich zum Ausdruck, und zwar auf allen Gebieten, in Architektur und Ornamentik ebenso wie in der Bildnisplastik oder in der Wandmalerei. Und dieser Wechsel in der Vorherrschaft, der ein Weiterleben des Zurücktretenden nicht ausschließt, wiederholt sich: Klassizismus und Hellenismus wechseln auch im 2. und 3. Jahrh. ab, teils in neuen Formen, teils in Nachahmung der glänzenden Leistungen des 1. Jahrh.; so folgt die Bildnisplastik unter Caracalla der claudisch-flavischen, und die Ornamentik wurde so genau kopiert, daß der Ungeübte Baustücke des palatinischen Flavierschlosses und der Caracallathermen leicht verwechselt. In mancher Hinsicht verschlingen sich die Fäden auch. So hat Trajans großer Baumeister Apollodoros von Damaskus eine mächtige Welle jener hellenistischen Gemeinkunst des Ostens über Rom geleitet; diese aber erschien nach dem sprühenden Leben der flavischen Kunst eher klassizistisch; blickt man freilich von dem hadrianisch-antoninischen Klassizismus auf sie zurück, so wirkt sie doch wieder als kräftiger, wenn auch etwas akademischer Hellenismus.

Der Eigenwert dieser römisch-hellenistischen Kunst kann hier nicht näher gewürdigt werden. Wieviel sie geleistet hat, ist mit drei Worten angedeutet: Monumentalarchitektur, Bildnisplastik, vierter pompeianischer Stil — dieser freilich nicht nach seinem kleinstädtischen Mißbrauch, sondern nach dem Palaststil, aus dem er stammt, beurteilt. Diese ganze architektonisch-bildliche Wandmalerei scheint überhaupt eine Schöpfung des italischen Hellenismus zu sein: die Bestandteile stammen aus dem Osten, zum Teil von der Bühne, ihre Vereinigung zu einem System der Wandverzierung des Wohnhauses hat jedoch erst in Italien im 1. Jahrh. v. Chr. stattgefunden. Wenn sich an einem der bedeutendsten stadtrömischen

Beispiele dieses „zweiten Stiles“ ein doch wohl syrischer Maler Seleukos nennt, so bedeutet das geschichtlich so viel und so wenig wie die Namen der syrischen, thrakischen, lydischen Sklaven und Metöken in der altattischen Vasenmalerei; aber wie dort, so ist es auch hier ein Zeichen dafür, wo der Mittelpunkt des damaligen Kunstlebens war. Wie die allgemeine Stilgeschichte sich nicht nur im architektonischen, sondern auch im bildlichen Teile des Wandschmuckes deutlich ausdrückt, ist in der Einleitung näher ausgeführt und oft erwähnt worden: auf den vielseitigen Späthellenismus des zweiten Stiles folgt der augusteische Klassizismus des dritten und der claudisch-flavische Hellenismus des vierten Stils. Weiterhin treten die Bilder stark zurück, aber der gleiche Wechsel der Richtungen wiederholt sich unverkennbar auch in der Wandmalerei. Dabei finden die veränderten Zeiten in der verschiedenen Abwandlung der Stilformen immer noch ihren bezeichnenden Ausdruck.

§ 876 Diese Fähigkeit, in mehrfacher Wiederholung immer wieder neue Seiten zu zeigen, immer noch der drohenden Erstarrung einen Rest bildsamen Lebens entgegenzusetzen, ist das Kennzeichen einer wahrhaft wunderbaren Triebkraft. Aber dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Weltenjahr der griechischen Kultur, der Kreis ihrer notwendigen Entwicklung schon gegen die Jahrtausendwende geschlossen ist. In der Kunst sehen wir im ersten halben Jahrtausend eine anfangs langsame, dann immer raschere Vorbereitung, im zweiten eine Erfüllung bis zur Erschöpfung aller Möglichkeiten. Es ist im Großen, aber auch nur im Großen, der gleiche Kreislauf wie in der neueren Kunst: Archaismus, klassische Blüte — von herber Hoheit über freie edle Schönheit zu weicher Lösung, reichem Schmuck und vielfältiger Beseelung —, Hellenismus, d. h. in diesem Zusammenhang: Ausleben aller im Klassischen liegenden Keime von barockem Überschwang bis zu tändelndem Spiel; endlich Klassizismus, weil die Entwicklung vollendet ist und das Schwergewicht des Größten, das für den rückschauenden Blick hochragend in der Ferne steht, die des im Hellenismus entfesselten Spieles überdrüssigen Kräfte an sich zieht. Im weiteren und vollends im zeitlichen Sinne gehört der Klassizismus noch zum Hellenismus und seine Wurzeln reichen weit hinauf, denn die Macht des Klassischen blieb immer fühlbar; aber der Mangel eines Wortes, das unserem nicht ohne starke Einschränkung vergleichbaren Barock und Rokoko entspräche, nötigt dazu, den Begriff Hellenismus auch in engerem Sinne zu verwenden.

Dieser große Kreislauf der Kunst ist gewiß in allen seinen Teilen notwendig, aber darüber darf man die sehr verschiedene Bedeutung der einzelnen Teile nicht übersehen. Niemand fällt es ein, die frühgriechischen Anfänge auf eine Stufe mit der klassischen oder auch nur der archaischen Kunst zu stellen; man hat sogar die hohe Bedeutung des geometrischen Stiles, in dem der Keim des klassischen liegt, zeitweise gänzlich verkannt. Dagegen unterliegt das Urteil über das Verhältnis des reifen Archaismus und des Hellenismus zum klassischen Stile starken Schwankungen. Auf das erstere einzugehen ist hier nicht der Ort, aber eines Wortes bedarf es, weil oben der archaischen Vasenmalerei der Vorzug vor der klassischen gegeben ist und weil wir in der großen Malerei aller unmittelbaren Anschauung entbehren. Wer im geometrischen Stile die Grundlage des klassischen sieht, ist nicht verdächtig, den Eigenwert des reifen Archaismus zu verkennen. Gerade deshalb aber muß gesagt werden, daß zwar einzelne seiner Werke von zeitloser Größe und unbedingter Vollendung sind, weil ihre Meister über den Schranken der Stilentwicklung standen, daß ihm aber im ganzen nur von einem falschen Standpunkt aus der gleiche Rang wie dem klassischen Stile, wenn nicht gar ein höherer eingeräumt wird. Dieser Standpunkt ist der des Sehnens einer übersättigten Zeit, der ein eignes sicheres Stilgefühl fehlt; ihr ist daher auch der klassische Stil noch nicht stilvoll genug, wenn sie nicht gar „die Größe der Empfindung“ der ägyptischen Kunst der „laueren menschlichen Atmosphäre“ der griechischen vorzieht.

Dies ist natürlich subjektiv berechtigt, objektiv dagegen nicht — aber nicht etwa deshalb, weil objektive Werturteile unmöglich wären; die „geschichtliche“ Forschung, die um der „Wissenschaftlichkeit“ willen auf solche verzichtet, treibt den Geist aus der Geschichte. Es ist vielmehr das Fehlen der vollen Freiheit und der vollen Harmonie, was die archaische Kunst im ganzen auf eine tiefere Stufe als die klassische verweist, und zwar nicht nur im Sinne der entwicklungsgeschichtlichen Stufenleiter. Je höher ein archaisches Werk steht, desto stärker sind auch in ihm, so alt es immer sei, die Elemente des Klassischen; zeitlose Schöpfungen wie der Saburoffsche Männerkopf lehren das eindringlich. Umgekehrt enthält

ja noch der frühklassische Stil manche archaische Härte und Bindung und leichte Disharmonien von Stil und Studie klingen noch mit. Allein die herbe Größe und Einfachheit seiner Form und seines Geistes übertönen das in einem mächtigen Akkorde, der allein den Vorrang vor dem Archaismus bedingen würde: eine für die Menschheit neue Reife des Geistes in neuen Formen offenbart. Es folgt die vollendete Harmonie der freien Schönheit und der edlen Menschlichkeit in der reifen Kunst des Parthenon und des Idolino. In dieser Pentekontaetie liegt die einzigartige Größe des klassischen Stiles beschlossen. Ein weiteres Jahrhundert klassischer Kunst hat das Bild menschlich und künstlerisch unendlich bereichert und hat zwischen Manierismus und neuer Naturnähe des Stils eine köstliche Fülle entfaltet; aber von gleicher Größe und gleicher Bedeutung der weltbewegenden Schöpferkraft konnte es nicht mehr sein. Wer im späteren klassischen Stil das Erbe des älteren ausscheidet und seinen geistigen Ausdruck gering achtet, mag den reifen Archaismus höher stellen.

§ 877 Wie verhält sich nun die Kunst des Hellenismus zum klassischen Stil? Diese Frage ist unlösbar verknüpft mit der der Epochenscheide, damit aber nicht frei von einer gewissen Willkür der Begriffsbestimmung. Denn hier in dieser reifen, gegenüber der klassischen Hochblüte im 5. Jahrh. in mancher Hinsicht überreifen Entwicklung ist eine innerlich begründete Grenzlinie viel schwerer zu ziehen als in den Zeiten des Anstieges, der Hochblüte und noch des Überganges zum reifen Stile des 4. Jahrh. Das Problem kann hier, wo nur die Malerei näher behandelt wird, in keiner Weise erschöpft werden; wir werden aber auch sehen, daß dies gerade um der Malerei willen am wenigsten nötig ist; denn dort beantwortet sich die Frage am leichtesten. Von der Architektur kann hier ganz abgesehen werden; nur über die Plastik bedarf es eines Wortes. Die reife Kunst des Lysipp steht an der Schwelle des Hellenismus. Sollen wir sie noch klassisch oder schon hellenistisch nennen? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein: der Apoxyomenos ist das letzte klassische Werk der griechischen Plastik; er ist für das 4. Jahrh. eine ähnliche Programmgestalt der sikyonisch-argivischen Schule wie der Doryphoros für das 5. Wie die Jugend des Lysipp hoch ins 4. Jahrh. hinaufreicht, so die Entwicklungslinie, deren Vollendung nach mannigfachen Versuchen der Apoxyomenos darstellt. Er ist die reife Frucht einer klassischen Entwicklung, die in ihm einen deutlichen Abschluß erfährt; das bestimmt seine Stellung, nicht aber der mächtige Einfluß, den er ebenso wie die Werke des Praxiteles und des Skopas auf die hellenistische Kunst ausgeübt hat. Die Kunst des Lysipp bildet mit der dieser beiden älteren Meister den großen Dreiklang der reifen Plastik des 4. Jahrh.

Bei der Malerei fehlt uns die unmittelbare Anschauung allzusehr und selbst das Vorbild des Alexandermosaikes ist nicht mit mathematischer Sicherheit festgelegt; was wir zu wissen glauben, beruht auf Schlüssen, deren Bündigkeit man verschieden hoch bewerten kann. Mit diesem Vorbehalte, der übrigens in engeren Grenzen auch die Plastik und im besonderen den Apoxyomenos trifft, darf man jedoch sagen, daß erst die Malerei des späteren 4. Jahrh. die reife Frucht der hundert Jahre früher begonnenen Entwicklung darstellt: jetzt erst hatte die apollodorische Illusionsmalerei die volle Beherrschung aller Mittel in Raum, Licht und Farbe erreicht — ohne daß sie damit zugleich alle Möglichkeiten erschöpft oder auch nur gestrebt hätte, sie zu erschöpfen. Es würde unserem entwicklungsgeschichtlichen Begriffe von dem Wesen des Klassischen stracks widersprechen, diese Erfüllung und Vollendung des lange Erstrebten nicht mehr als klassisch zu bezeichnen; für die Illusionsmalerei als solche bedeutet vielmehr erst die zweite Hälfte des 4. Jahrh. das gleiche wie die Pentekontaetie des 5. Jahrh. für die Plastik. Wir wählen also die Jahrhundertwende als Epochenscheide, ohne uns über den Wert der runden Zahl 300 zu täuschen.

§ 878 Erst nach dieser Festlegung der Grenze kann versucht werden, den Begriff der hellenistischen Kunst näher zu bestimmen; dabei ergibt sich die Antwort auf die Fragen nach ihrem Verhältnis zur klassischen Kunst, nach ihrer geschichtlichen Bedeutung und nach ihrem Eigenwerte von selbst. Die Kunst des 4. Jahrh. hatte alle Bahnen eröffnet, aber sie konnte sie nicht zugleich auch alle durchmessen; und wenn sie es gekonnt hätte, so hätte sie es nicht gewollt; denn das Kennzeichen des klassischen Stiles, das Maaßhalten und Auswählen, lag ihr im Blute. Das Kennzeichen der hellenistischen Gesamtkultur ist dagegen die Schrankenlosigkeit: sie will jeden Weg bis zu Ende durchmessen wie Alexander den in das indische Märchenland, will große Massen beherrschen, große Gegen-

sätze vereinigen. Dies aber war auch das einzige, was die klassische Kunst der hellenistischen zu tun übriggelassen hatte; denn in dem letzten großen Aufflammen der hellenischen Schöpferkraft in den Zeiten Alexanders und seiner ersten Nachfolger hatte sie nicht nur ihren eigenen Bau gekrönt, sondern zugleich auch den Grund für die hellenistische Entwicklung gelegt, soweit er noch fehlte. Die hellenistische Kunst erwuchs auf diesem Boden, aber viele ihrer Wurzeln reichen tiefer. Sie sollen hier, wo nur von der Malerei die Rede ist, nicht eingehend verfolgt werden; man wird dabei überraschend weit geführt und findet Keime scheinbar neuer Entwicklungen selbst noch in vorgeschichtlicher Zeit, so im Rundbau und Apsidenbau. Allein diese fernen Zusammenhänge sind zwar geschichtlich merkwürdig, aber nicht von ähnlicher Bedeutung wie die unmittelbaren Keime wesentlicher, das Gesamtbild beherrschender Züge des Hellenismus.

Jene Schrankenlosigkeit, die Alexanders Spuren folgte, ist die praktische Erfüllung der sophistischen Lehren des 5. Jahrh.; wie das Individuum sich nach allen Seiten seines Wesens ausleben will, kein anderes Maaß und Gesetz als den eigenen Willen und Verstand mehr anerkennt, so das Gesamtleben, so die Kunst. Äußerlich sind die Städtegründungen Alexanders und der Diadochen das auffälligste Kennzeichen dieses Zusammenhanges: sie beruhen auf den Gedanken und folgen den Beispielen des sophistischen Architekten Hippodamos von Milet. Auch die Monumentalität, mit welcher der freilich in der Ausführung verkümmerte Plan des Mnesikles den ganzen Westabhang der Akropolis baulich durchbilden wollte, gehört hierher, und schon am Mausoleum steht griechische Kunst im Dienst asiatischen Monarchenglanzes und verwendet asiatische Formen: schon hier begann auch die Schranke gegen das Barbarentum zu fallen und betrat die attische Kunst in einem gewaltigen Werk den asiatischen Boden. In der Kunst des leitenden Bildhauers am Mausoleum, Skopas, wurzelt vollends die stärkste Richtung der hellenistischen bildenden Kunst, der asianische, dem alten Jonismus wesensverwandte Barockstil, den die jüngere pergamenische Kunst und das Vorbild der farnesischen Stiergruppe für uns am machtvollsten vertreten, der im Laokoon kraftlos entartet erscheint.

§ 879 Es ist nun ungemein bezeichnend, daß weder Skopas selbst noch seine Nachfolger im 4. Jahrh. auf der durch ihn eröffneten Bahn weiter, geschweige denn zu Ende gingen. Sie hielten Maaß mit dem Pathos, sie übersteigerten die stark gespannte und massig gedrungene Form nicht weiter, sie ließen die Wirkungsform, auf welcher der starke Gesichtsausdruck beruhte, nicht die Tektonik des Kopfes zerstören. Und auf Skopas folgte Lysipp, der zwar deutlich an ihn anknüpfte, sich aber im wesentlichen gegensätzlich entwickelte. Er ist ein reinerer Plastiker und schon dadurch allein zurückhaltender in der Form und vollends im Ausdruck und er bildete seinen neuen Stil in neuer eindringender Naturbeobachtung. Der mächtige Einfluß, den er und seine langlebige Schule ausübten, war ein Hindernis für die Entwicklung des skopasischen Stiles zu einer barocken Manier. Sie brach erst hundertfünfzig Jahre nach der Blütezeit des Skopas durch und enthielt selbstverständlich auch andere, darunter auch lysippische Elemente; aber sie wurzelt tief im skopasischen Stil und ist in ununterbrochener Überlieferung mit ihm verbunden. Und der Gegensatz zu diesem gewaltigen Überschwange von Form und Ausdruck, duftige Zartheit und Weichheit, Süße und stimmungsvolle Stille, wo anders wurzelt er als bei Praxiteles? Das Dreigestirn der Plastik des 4. Jahrh. beherrscht die hellenistische Plastik, so stark sie auch diesen oder jenen Keim weiterentwickelt hat. Daß es in der Malerei nicht anders war, werden wir im einzelnen sehen.

Steigerung und Weiterbildung bis zur Übertreibung, Verfeinerung bis zum Raffinement, mannigfache Mengung des überkommenen Gutes, bald äußerlich, bald in gewollten Gegensätzen, bald in organischer Verschmelzung zu etwas in seiner Weise Neuem: das ist das Verhältnis der hellenistischen Kunst zur klassischen. Allein was sie bei dieser Tätigkeit handhabte, waren nicht tote Bausteine, sondern lebendige Triebe, und was sie schuf, war kein artistisches Spiel, sondern der Ausdruck des eigenen Geistes, des reich bewegten Lebens ihrer Zeit. Und soviel sie aus dem unerschöpflichen Quell der klassischen Kunst schöpfte, sah sie die Natur doch auch mit eigenen Augen und frischen, vielfach geschärften Sinnen an, schob sie oft ganz geflissentlich die klassischen Formen beiseite. Das ist einer der vielen Gegensätze in dieser ruhelos bewegten Zeit mit ihrem weiten Pendelschlage des Welt- und Persönlichkeitsgefühles. In der Malerei ist es die Landschaftsdarstellung, in der ihr

Natursinn und ihr Streben in die unbegrenzte Ferne, das die klassische Abneigung gegen das ἄπειρον überwand, sie am weitesten über die klassische Kunst hinausgeführt hat. Aber es ist doch auch wieder bezeichnend für die Grenzen ihrer eigenen Schöpferkraft, daß sie auch hier nichts grundsätzlich Neues schuf, sondern nur ein Element der reifen klassischen Malerei entwickelte und verselbständigte, ohne doch eine ebenbürtige Kunstgattung daraus zu machen: die Landschaftsmalerei blieb spielend dekorativ und erfuhr keine Vertiefung. Aber zum Ausdruck ihres idyllischen Naturgefühls hat die hellenistische Kunst sie doch zu verwenden gewußt.

Betrachtet man dies Ergebnis im Rahmen des gesamten Geisteslebens, so kann es nicht befremden. Denn es ist nicht anders: um 300 war alles wirklich Große und Schöpferische bereits geleistet, war auch die späteste Frucht am Baume des griechischen Lebens, die Wissenschaft, schon so reif, daß sie sich nur noch ein halbes Jahrhundert lang frisch erhielt. Im letzten Viertel des Jahrtausends ist keiner ihrer großen Gedanken mehr gedacht, ist manche große Entdeckung wieder verschüttet worden. Die Selbständigkeit und Frische, die wundervolle Schärfe und Feinheit der Beobachtung und des Denkens, die bei Aristoteles und seinen ersten Nachfolgern herrscht, die selbst der Poesie des Kallimachos ihren feinsten Reiz verleiht, ist weiterhin nicht mehr zu finden.

L i t e r a t u r. Die Bedeutung der römisch-hellenistischen Architektur gegenüber der östlichen betont mit Recht *Weigand* in seiner eindringenden Untersuchung Jahrb. XXIX 1914, 37 ff. — Italische Wandmalerei *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heid. 1917 XII 30 ff., 40; wahrscheinlich syrischer Maler Seleukos *Helbig* Führer[3] II 117. Stilperioden *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXII 1917, 18 ff. Vgl. §§ 17 ff. — Klassische Vasenmalerei §§ 546 ff. — Griechische und ägyptische Kunst *Worringer* Abstraktion u. Einfühlung 11, 41, 43, 47; vgl. Jahrb. XXVII 1912, 231, 1. — Elemente des klassischen Stils im archaischen N. Jahrb. XLV 1920, 48 ff. — Wurzeln der hellenistischen Kunst. *v. Salis* D. Kunst der Griechen 204 will „das Phänomen mit den Wurzeln ausheben" und zieht deshalb die Grenze vor Alexander; aber diese Wurzeln greifen eben in klassischen Boden. Vgl. *Pfuhl* N. Jahrb. XXIII 1909, 609 ff., dazu *Pasquali* Atene e Roma 1911, 165 ff., 176. Über die Grenzen der Vergleichbarkeit der neueren nachklassischen Stile mit dem Hellenismus vortrefflich *Rodenwaldt* Zeitsch. f. Ästhet. XI 433 ff.; vgl. § 893. Rhetorischer Barockstil im Hellenismus und im 2. Jahrh. n. Chr. *Ed. Schwartz* 5 Vorträge üb. d. griech. Roman 141.

II: Die Malerei

A: Überblick

§ 880 Im vorigen Abschnitt ist der Begriff der hellenistischen Kultur und Kunst umrissen, die Epochengrenze gezogen und die Stellung der Malerei im Rahmen des Ganzen angedeutet worden. Was dort gesagt ist, wird hier vorausgesetzt und in diesem Überblick betreten wir sogleich den Boden der Tatsachen selbst. Wir können dabei unmittelbar an die Behandlung der Malerei des 4. Jahrh. anknüpfen, denn dort, wo die hellenistische Kunst wurzelt, ist vielfach auf den Zusammenhang hingewiesen worden. An der Spitze der Maler, die aus den Zeiten Philipps und Alexanders in den Hellenismus hineinführen, stehen für unsere Kenntnis die beiden großen Gegner A p e l l e s und A n t i p h i l o s. Bei Apelles ahnen wir den Zusammenhang mehr als daß wir ihn deutlich sähen. In ihm und anscheinend auch in T h e o n von Samos war etwas von dem jonischen Überschwange, der später zum asianischen Barockstil führte. Theons Hoplit, der in äußerster Kampfeswut aus dem Bild herausstürmte, scheint einen erheblichen Schritt auf dem Wege von Skopas zum pathetischen Barock dargestellt zu haben. So grobe Züge fehlen bei Apelles, dem Meister der Charis; aber seine Art der Verherrlichung Alexanders zeigt doch auch jenen Überschwang, an dem Lysippos Anstoß nahm; und wie der Sikyonier Lysipp gab der Attiker Philoxenos, wenn wir ihm das Mosaikbild zuschreiben dürfen, dem Alexander nicht den Blitz des Zeus, sondern die eigene Lanze in die Hand.

Wir berühren damit ein Problem der gesamten Kulturgeschichte des Hellenismus: die Frage nach dem Anteil der j o n i s c h e n Eigenart an mehr als einem Zuge seines Wesens.

Auf solchen Gebieten gelangt man nie zu voller Sicherheit; man sieht zusammenlaufende Linien, aber ihr vermutlicher Schnittpunkt ist uns unverhüllt; das Geistesleben entzieht sich der naturwissenschaftlichen Berechnung. Dennoch darf man nicht darauf verzichten, den Zusammenhängen nachzugehen; denn die geistige Entwicklung vollzieht sich nicht im Abstrakten, sondern in lebendigen Menschen. Die Entwicklung vom klassischen zum barocken Stil entspricht gewiß einer allgemeinen Notwendigkeit, und daß es dazu keiner Jonier bedurfte, lehrt die Neuzeit — denn man kann doch wirklich nicht im Ernste die kleinasiatische Herkunft der alten Etrusker für die Kunst des Michelangelo und seiner Nachfolger von Italien bis zu den Niederlanden verantwortlich machen. Nun gab es aber einmal den jonischen Stamm, der aus dem starken Urboden Kleinasiens Kräfte zog, die bisweilen von etwas barbarischer Gewalt sind; der orgiastische Kultus der Mutter vom Berge, an den man erinnert hat, ist ein gutes Symbol dafür. Dieser Überschwang, die Neigung zur wuchtigen Masse, zur ausschweifenden Linie, zum gewaltsamen Ausdruck, ist schon in der archaischen jonischen Kunst fühlbar, von der Monumentalplastik bis zur Busirishydria. Daß es daneben auch anderes, ja Entgegengesetztes gibt, kann hier zunächst aus dem Spiele bleiben.

§ 881 Nun ist der Alexanderzug die gewaltig vergrößerte Erneuerung der ältesten griechischen Kolonisation, eine zentrifugale Bewegung des Hellenentumes von solcher Gewalt, daß die alten Mittelpunkte im Mutterland, vor allem Athen, das Herz und Hirn der klassischen Kultur, wie politisch so auch kulturell ihre bisherige Bedeutung verlieren mußten; sie bestand bald nur noch für den rückschauenden Blick. Dem entspricht die geistige Bewegung. Die im 5. und noch im 4. Jahrh. unbestrittene Vorherrschaft des attischen Geistes und Stiles ist dahin, in Sprache und Literatur erhebt der Jonismus wieder das Haupt. Sollte es da Zufall sein, wenn wir kleinasiatisch-jonische Art auch in der stärksten Kunstströmung des Hellenismus zu fühlen glauben? Und nicht das allein. Schon bei Apelles wurde betont, daß er mit dem idealen Schwunge seiner Verherrlichung Alexanders nicht nur seine unvergleichliche Charis, sondern auch scharfe Beobachtung und Charakteristik des Individuellen, auch niederer Art, zu verbinden wußte. Dieser realistische Sinn eignet aber der altjonischen Kunst ebenso wie der hellenistischen; dazwischen steht die attische Stilstrenge — ein ähnliches Verhältnis wie zwischen jonischer Naturwissenschaft und attischer Begriffsphilosophie. Und raffinierte, manieristische Eleganz ist wiederum jonisch und hellenistisch.

Hier wie dort der gleiche starke Pulsschlag des Lebens, der weite Pendelschlag des Geistes. Da muß man doch wohl sagen: die allgemeine Entwicklung wäre ihren Weg zwar auch ohne dieses Blut und diesen Boden gegangen; aber es ist nicht gleich, ob man einen Keim in trockenen, sandigen Boden oder in feuchtes Erdreich pflanzt. Die feine Blüte des attischen Stiles konnte in Kleinasien nicht gedeihen, aber auch die üppige Pflanze des asianischen Barockstiles in Hellas nicht; nie hätte sie sich dort zu so strotzender Kraft entwickelt. Und selbst das reife Gewächs mußte in der Verpflanzung entarten: Die attische Kunst, die große Meister wie kleine Handwerker nach Kleinasien trugen, wucherte dort wie das Edelweiß im Gartenland und verlor ihre reine Farbe; in Alexandria welkte sie bald dahin: sie gedieh nicht im Nilschlamm. So gedieh auch der asianische Stil in Hellas nicht recht: er ist dort ohne Saft und Glanz. Klassisches Maaß und jonisch-hellenistische Schrankenlosigkeit ist denn auch schon in der Landschaft zu spüren. Wer hätte diesen Gegensatz nicht auf den Akropolen von Athen und Pergamon, auf dem Lykabettos und auf den Hügeln von Milet empfunden? Und doch gleicht der Latmos äußerlich dem Pentelikon. Natur und Geist — wir fühlen hier die Einheit alles Lebens.

§ 882 Auf festeren Boden kehren wir bei Antiphilos zurück. Schon seine Vielseitigkeit mutet hellenistisch an, der weite Ausschlag von den mythologischen Megalographien zu den kleinen Sittenbildern und den Karikaturen. In diesen erscheint er als Archeget ganzer Gattungen der hellenistischen Malerei und dazu kommt der stark malerische Sinn, der sich in dem Interieurbilde mit dem feueranblasenden Knaben offenbart. Es wurde darauf hingewiesen, daß hier ein innerer Zusammenhang besteht: das malerische Auge entdeckt im Alltagsleben der Umwelt neue Reize. In dieser Richtung scheint denn auch wirklich eine Weiterbildung der malerischen Errungenschaften des späteren 4. Jahrh. in der helleni-

stischen Kunst zu liegen: stärkere Ausnutzung der in Licht und Schatten liegenden Wirkungsmöglichkeiten und Hand in Hand damit ein Übergang von der Farbenharmonie zur Tonigkeit, womit wohl schon der Lasurfirnis des Apelles zusammenhängt. Unsere Kenntnis ist hier noch sehr lückenhaft und unsicher; im Überblick der klassischen und folgenden Malerei ist hierüber wie über die Entwicklung der Raumbehandlung Näheres zu finden. Im ganzen scheint ein ähnliches Verhältnis wie zwischen unserer Malerei des 16. und des 17. Jahrh. bestanden zu haben, doch darf dieser Vergleich unsere Vorstellung nicht zu weit ins einzelne beeinflussen. Am weitesten scheint die Koloristik entwickelt worden zu sein; Licht- und Schattenwirkungen von gleicher Stärke wie in der neueren Kunst sind dagegen schwerlich erstrebt und erreicht worden. Ob die facilitas des Antiphilos und die von Petron als verhängnisvoll bezeichnete „Kühnheit der Ägypter", die eine abgekürzte Malweise eingeführt hätten, auch in diesen Zusammenhang gehört, konnte nicht entschieden werden; daß aber mindestens schon der Frühhellenismus die Anfänge einer impressionistischen Malweise gekannt hat, ist zweifellos und selbst in der Mosaiktechnik deutlich (Dionysosbild von Delos).

Die tierähnlichen Karikaturen des Antiphilos stehen an der Spitze ihrer Gattung, der Grylloi, die wir noch in der herculanischen Wandmalerei lebendig sehen — und zwar dort zugleich als Mythenparodie, die wir auch schon bei Ktesilochos, dem Bruder des Apelles fanden. Verwandt sind Tiere in menschlicher Tätigkeit, graziöse Gespanne von Vögeln, Heuschrecken u. dgl.; sie gehören gewiß auch schon dem vorrömischen Hellenismus an, doch dürften sie von jeher vorwiegend dekorativ verwendet worden sein. Dies sehen wir denn auch in gleicher Weise bei dem hellenistischen Erotenfriese von Delos wie bei dem des pompeianischen vierten Stiles im Vettierhause: dort kindliche Eroten beim Opfer wie die Niken des Athener Balustradenreliefs, hier in den verschiedensten Beschäftigungen, zum Teil mit kleinen Psychen als Damen. Andere kampanische Bilder zeigen ganze Gelage dieser geflügelten Kinder, wieder andere die gleiche Verwendung wie da, wo sie uns bereits begegnet sind: in Aetions Bilde der Hochzeit Alexanders mit Roxane, wo die spielenden Putten als Mittel gegensätzlichen Reizes zum erstenmal erscheinen. Ganz ähnlich wie dort spielen auf pompeianischen Bildern von entschieden hellenistischer Grundart kleine Eroten mit den Waffen des Ares, an den sich Aphrodite schmiegt. Das Neue gegenüber den Eroten des älteren klassischen Stiles ist hier die vollkommene Kindlichkeit. Man fragt sich, ob irgend ein Zusammenhang mit den Knabenbildern des Pausias besteht und denkt an die rotfigurigen Bildchen der kleinen Choenkannen, die uns ihrerseits an Parrhasios erinnern: schon bei seinen Knaben wird der Ausdruck der Kindlichkeit gerühmt.

Herrmann Tf. 22 ff., 36 f.

Abb. 668

Abb. 588 f.

Auch hier führen also Fäden vom Hellenismus weit hinauf in den klassischen Stil, und man muß sich sogar fragen, ob dies nicht auch für die hellenistischen Kabinettbilder gilt. Denn was sollen die obszönen Bildchen des Parrhasios, Pausias u. a. sonst gewesen sein? Est aliquo parva tabella loco, sagt Ovid von solchen Pornographien, deren Wesen er deutlich bezeichnet. So war es doch wohl von je, denn Weihungen an Aphrodite oder selbst Priapos darf man schwerlich in diesen kleinen Bildern sehen. Erotisch, wenn auch vergleichsweise sehr harmlos, sind denn auch viele von den Bildchen, die mitsamt dem Rahmen und dem Gesims, auf dem sie stehen, an die römischen Wände zweiten Stiles gemalt sind, und in Pompei finden sich Darstellungen des Symplegma und seiner unmittelbaren Vorbereitungen nicht nur an Bordellwänden. In einem solchen Bild erscheint auch ein an der Wand hängendes Tafelbild dieser Art, dessen anregende Wirkung in dem dargestellten Pärchen unzweideutig zum Ausdruck kommt. Hier ist vielleicht auch an die Blumenbilder des Pausias zu erinnern, von welchen wir leider nichts Näheres wissen. Mit unseren freien Stilleben sind sie schwerlich gleichzusetzen; es werden eher Kränze oder Girlanden gewesen sein. Von Blumen und Vögelchen spricht tadelnd Nikias. Da es sich hier offenbar um Tafelbilder, deren Art uns vielleicht ein Mosaik aus der Villa des Hadrian veranschaulicht, nicht um dekorative Malereien handelt, kann das auch schon eine zweckfreie Malerei gewesen sein. Freilich kann man der Gottheit nicht nur wirkliche und nachgeahmte Kränze weihen, von großen goldenen bis zu den kleinen bleiernen der Artemis Orthia, sondern auch gemalte; undenkbar ist es also nicht, daß die Blumenbilder des Pausias doch noch Weihungen waren.

Abb. 645

§ 883 Diese Beispiele des Zusammenhanges mit der älteren Kunst mögen genügen; wir sehen

uns nun im Hellenismus selbst weiter um. Auf die Frage nach Malerschulen ist allzu wenig zu antworten. Am ehesten ist noch für Sikyon im 3. Jahrh. ein Zusammenhang zu erschließen. Als Hauptmeister erscheint für uns Nealkes mit Schülern und Enkelschüler. Ob aber noch ein mehr als äußerlicher Zusammenhang mit der alten Schule von Sikyon bestand oder wie diese Kunst sonst aussah, wissen wir nicht. Ferner hat man auf doppeltem Weg eine rhodische Schule erschließen wollen, und zwar für die ältere Zeit durch die Annahme einer Schulbildung des Protogenes — wofür kein zureichender Grund besteht —, für die spätere wegen der Namensgleichheit einiger Maler mit rhodischen Bildhauern. Diese umfaßt in einem Falle Vater, Sohn und Dialektform der Namen, wird also nicht zufällig sein; inwieweit aber diese Maler in Rhodos eine innerhalb des Asianismus eigenartige und einheitliche Schule darstellten, fragt sich. Zuversichtlicher läßt sich eine pergamenische Schule erschließen, denn es liegt an sich nahe, eine malerische Parallele zur dortigen, auch innerhalb des Asianismus eigenartigen Plastik zu vermuten, und die Überlieferung sowie die Denkmäler weisen wirklich darauf hin. Wir hören von Gemälden der Galaterkämpfe und besitzen kampanische Bilder von entschieden pergamenischem Stil und Inhalt; das herculanische Telephosbild ragt durch seine Bedeutung darunter hervor. — Eine alexandrinische Schule des Antiphilos aus jener audacia Aegyptiorum herzuleiten, ist gewagt; sie hätte jedenfalls, wie die ganze Kunstgeschichte Alexandrias lehrt, nur in frühhellenistischer Zeit blühen können. Nun hat ja Antiphilos wirklich vielfache Nachfolge gefunden; nur braucht diese nicht in einer einheitlichen alexandrinischen Schule bestanden zu haben und auch nicht auf eine solche beschränkt gewesen zu sein.

Abb. 658 f.

Wichtiger als die Feststellung der Schulen, über die wir doch nichts Näheres wissen können, ist aber die der verschiedenen Richtungen und Gattungen der hellenistischen Malerei. Da ist wieder das Telephosbild ein Hauptstück als Beispiel einer asianischen Megalographie. Verwandt sind die drei großartigen Gemälde aus dem Hause des Lucrez in Pompei, von welchen leider nur das Bild von Herakles und Omphale gut erhalten ist. Dies hat man mit Recht einen antiken Rubens genannt. Damit ist das Wesentliche gesagt; pergamenisch brauchen diese Bilder nicht zu sein und in die Zeit des großen Altares braucht man mit ihnen nicht herabzugehen. Von den äußerlich bedeutendsten Megalographien gewinnen wir leider gar keine Vorstellung: den Schlachtbildern. Die pergamenische Plastik und die verwandten römischen Galliersarkophage können nur allgemein die Richtung für die überlieferten Galaterbilder weisen. In Sarkophagen scheint auch ein hellenistisches Gemälde der Marathonschlacht nachzuklingen. Bei einem Bilde des jüngeren Timanthes, das den Sieg des Sikyoniers Arat über die Ätoler verewigte, wird die Kraft der Darstellung gerühmt. Bei einer Seeschlacht auf dem Nile von Nealkes fiel dagegen das den Ort und, wie wir sagen dürfen, auch die Epoche bezeichnende Beiwerk auf: ein Krokodil, das einen Esel belauerte. Dies Tierstück ist in Herculaneum als scherzhaftes Sittenbild abgewandelt worden: der Treiber des mit Amphoren beladenen Esels, der durstig auf das im Schilfe lauernde Krokodil zustrebt, zieht ihn verzweifelt am Schwanz.

Abb. 659

Abb. 664
Herrmann 77, 80
Tf. 59 ff.
Farbendruck 3

Wir erkennen hier eine Vermengung der Gattungen, die vielfach stattfand; manche Maler, an ihrer Spitze Antiphilos, pflegten ja auch die verschiedensten Gebiete nebeneinander. So enthielt eine von den mythologischen Megalographien des Artemon einen entschieden idyllischen Zug: Danae mit dem Perseuskinde von Räubern oder Fischern bestaunt. Dies paßt gut zu der Zeit des Meisters, der eine Königin Stratonike malte — welche, fragt sich, doch kann es frühestens die Tochter des Demetrios Poliorketes in der ersten Hälfte des 3. Jahrh. gewesen sein. Diese oder eine andere Stratonike ehrte den Maler Ktesikles nicht genug. Er malte sie daher im Symplegma mit einem Fischer, mit dem sie verklatscht wurde, und ließ das Bild bei seiner Abfahrt aus Ephesos offen am Hafen stehen; die Königin fand es hervorragend ähnlich und verbot es fortzunehmen. Dies war schwerlich ein kleines Bildchen; vielmehr wird mit besonderer Absicht die für solche Vorwürfe ungewöhnliche Form der Megalographie gewählt gewesen sein, um Aufsehen zu erregen und die Ähnlichkeit der Gesichtszüge sofort wirken zu lassen. Man denkt dabei auch an Mythenparodien wie die Wochenstube des Zeus von Ktesilochos, vor allem aber an die homerische Erzählung von Ares und Aphrodite im Netz. Diese Jonier waren offenbar unverbesserlich, von Homer über Parrhasios bis zu dieser echt hellenistischen Geschichte;

ihre Skandalchronik klingt ja auch bei Herodot durch und man glaubt solche Einflüsse auch bei Euripides, im Gegensatze zu Aischylos und Sophokles, zu spüren.

Euripideischen Geist höherer Art finden wir endlich bei dem berühmtesten von den verhältnismäßig wenigen hellenistischen Malern, die wir kennen, Timomachos von Byzanz. In seinen von Cäsar nach Rom versetzten Bildern der Medea und des Aias leuchtet der Glanz der großen Malerei der Griechen für uns zum letzten Male hell auf. Seine persönliche Begabung muß diesen späthellenistischen Meister, dem alles Erbe einer überreifen Kunst zur Verfügung stand, zu Leistungen von unmittelbarer Gewalt befähigt haben; kampanische Bilder der Medea zeigen einen Nachhall wirklicher Größe und eines echteren Pathos, als das innerlich so schwache Kraftstück der spätasianischen Plastik, die Laokoongruppe, besitzt.

Abb. 660

§ 884

Neben der alten Großkunst, von welcher sich im späteren Hellenismus die Bildnismalerei als besonderer Zweig abgelöst zu haben scheint, steht die neue Kleinkunst, die Kleinkrammalerei, Rhopographie, die man spottend auch als Rhyparographie, Schmutzmalerei bezeichnete. Es fragt sich, ob wir den Begriff so weit fassen dürfen, daß er die gesamte Genremalerei nebst Stilleben einschließt; aber auf den Namen kommt am Ende wenig an. Übergeordnet ist jedenfalls der Begriff des Kabinettbildes, der jede mögliche Art von Kleinmalerei mit Ausnahme der altüblichen Votivbilder und der meist handwerksmäßig geringen kleinen Grabstelen umfaßt. Wie auch das Kabinettbild schließlich mitsamt dem Rahmen von der Wandmalerei übernommen wurde, ist schon gesagt. Mit Namen werden auch auf diesem Gebiet nur wenige Maler genannt und die Zeit ist nur bei den Mosaikmalern Dioskurides von Samos und Sosos und Hephaistion von Pergamon äußerlich bestimmt; aber es versteht sich, daß Genremalerei, Stilleben und das mit beiden ebenso wie mit der Landschaftsmalerei verbundene Tierstück als Gattungen durchaus hellenistisch sind; die entsprechenden Bilder des Antiphilos dürften auch erst seiner alexandrinischen Spätzeit angehören. Näheres läßt sich über die Zeit der einzelnen Meister nicht erschließen. Ein feueranblasender Knabe wie der des Antiphilos, und zwar in einer Malerwerkstatt, wo also wohl enkaustisch gemalt wurde, stammte von Philiskos. Als berühmter Vertreter der Krammalerei wird ein Meister genannt, dessen Name Peiraikos oder Graphikos gelautet hat. Er malte Barbierstuben, Schusterbuden, Esel, Eßwaren und man bezahlte später die höchsten Preise für seine Bilder. Bei ihm ist nicht die Rede von Megalographien; er war offenbar ein ganzer Kleinmeister wie so viele Holländer. Dagegen malte Simos, der Meister einer Walkerwerkstätte, wo die Quinquatrus oder ein entsprechendes griechisches Handwerkerfest gefeiert wurden, auch eine berühmte Nemesis und einen ruhenden Jüngling.

Abb. 684 f. (700)

Auch die dichterische Behandlung des Alltagslebens auf der Bühne wurde zum Gegenstande der Genremalerei. Von Kalates werden kleine Komödienbilder genannt und von dem Mosaikmaler Dioskurides besitzen wir solche von höchst bezeichnendem Ausdruck. Das eine Bild stellt vielleicht eher eine Szene aus dem wirklichen Leben dar: die maskierten Metragyrten, und dies oder eher seine Vorlage ist auch in einem Wandgemälde kopiert worden. Die Frage, ob Dioskurides seinerseits kopierte oder selbständig schuf, kann hier noch aus dem Spiele bleiben; wir kommen darauf zurück. Dagegen ist hervorzuheben, wieviel wertvolle Anschauung uns selbst diese Sondergattung vom hellenistischen Genre- und Kabinettbilde vermittelt — unendlich viel mehr als die nachgeahmten Tafelbildchen des zweiten Stiles der Wandmalerei. Wir haben hier alle drei wesentlichen, auch von den Holländern bewährten Eigenschaften dieser Gattung beieinander: die Schärfe der Auffassung, die ihre Freude am volkstümlich Derben, ja Häßlichen und Gemeinen hat, weil sie nach unbedingter Lebenswahrheit strebt; das daraus folgende „magische Miterlebenmachen", wie es *Jakob Burckhardt* bei den Holländern nennt, worin er mit Recht den sachlichen Reiz solcher Bilder findet; endlich die hohe Entwicklung des rein Malerischen. Diese Übereinstimmung in den Wesenszügen darf jedoch nicht darüber täuschen, daß der Umfang der griechischen Genremalerei offenbar viel geringer war als der der neueren. Die klassische Gesinnung ließ sie nicht im gleichen Maaß aufkommen und stellte ihr überdies spielend ideale Parallelrichtungen zur Seite: das Tagesleben, ja selbst noch die rohen Tierkämpfe der römischen Arena zur harmlos heiteren Welt kindlicher Eroten verklärt — oder auch in grotesken Zwergen karikiert. Wieder anders, gleichsam doppelt stilisiert, ist der Ausdruck im Bühnenbilde.

Abb. 684 f. Herrmann Tf. 106 f.

Abb. 699

§ 885

Dioskurides würde schwerlich jemand als Schmutzmaler bezeichnet haben, trotz des wüsten Gassenjungen im Metragyrtenbild. Für unsere Kenntnis würde diese Bezeichnung viel besser auf das ekelhafte Bild des *Galaton* passen, das die späteren Dichter zeigte, wie sie aufschlürften, was Homer ausbrach. Dies ist wohl das äußerste, was an *parodistischem Spott* und absichtlicher *Verletzung des ästhetischen Gefühles* geleistet werden konnte. Dabei ist es noch nicht einmal witzig, wie die Wochenstube des Zeus von Ktesilochos und selbst die ärgsten von den kampanischen *Pygmäenbildern*, (Abb. 699) die sich nicht nur Obszönitäten, sondern auch gründliche Schmutzereien erlauben. Aber diese drolligen Zwerge und ihr Gebaren sind so unwirklich, daß man es kaum übelnimmt, wenn sie einmal den offenen Rachen eines Nilpferdes zu Zwecken benutzen, für welche das Wasser neben dem Boote viel geeigneter wäre; man muß doch lachen. Beschäftigt hat sich die griechische Kunst mit ihnen bekanntlich schon im hohen Archaismus; die kampanischen Bildchen gehen also zweifellos auf hellenistische Vorbilder zurück, wenn auch mehr als Gattung denn im einzelnen. Wir kommen beim Tierstück und bei der dekorativen Malerei darauf zurück; denn dorthin gehören die gern mit Pygmäen bevölkerten Nillandschaften. So gut wie für dekorative Friese und Füllungen eignete sich das Pygmäenvolk aber auch für Kabinettbilder und auf ein solches darf man wohl die Parodie des *salomonischen Urteils* trotz des Zusammenhanges, in dem es in Pompei steht, zurückführen. Der Gegenstand weist hier doppelt nach Alexandria mit seiner zahlreichen Judenschaft und dazu kommt der Spott, für den die Alexandriner berüchtigt waren, und ihre auch in der Kleinplastik stark betätigte Neigung zur *Karikatur*. Das Figürchen eines würgenden Schmarotzers erinnert uns an Galaton und mit den Grylloi des Antiphilos, die sich mit den altägyptischen bildlichen Tierfabeln berühren, kehren wir zu einem der Ausgangspunkte der hellenistischen Kunst zurück.

(Herrmann 34 f., 82 ff., Tf. 22 ff., 36 f., 64 f.) Das spielend Unwirkliche der Pygmäenbilder berührt sich mit der anmutigeren Welt der kindlichen *Eroten*, die sich oft auch ganz ernsthaft wie die Großen gebärden und als Handwerker, Bauern, Wettkämpfer, Herren und Damen auftreten. Das Verhältnis ist ähnlich wie das zwischen dem realistischen Sittenbild und dem mythologischen *Idyll*, die in dieser Hinsicht auch nur verschiedene Äußerungen des gleichen Strebens einer altgewordenen, überfeinerten Kultur sind: man sucht Natur und ursprüngliche Einfachheit auf allen Wegen, im niederen Volksleben so gut wie im luftigen Reich einer spielenden Phantasie — der alte Parallelismus von Leben und Mythos. Damit und mit dem Erwachsen zahlreicher Großstädte war die Zeit nun auch reif für die Entstehung einer zwar bescheiden dekorativen, aber doch in gewissen Grenzen selbständigen *Landschaftsmalerei*. (Abb. 721 ff.) Wir kommen auf diese wichtige Entwicklung eingehend zurück, müssen sie jedoch hier schon heranziehen, denn diese Landschaft ist stets bevölkert, von Hirten, Bauern, Fischern, Reisenden so gut wie von Pygmäen oder von dem plumpen Riesen Polyphem und der zierlichen Galatea: (Abb. 730) er steht in Gestalt eines jungen Bauerntölpels tief im Wasser und sie gaukelt auf einem Seepferdchen unerreichbar an ihm vorbei. Der Städter sieht das lächelnd an und denkt an ach so treffende Beispiele aus dem Leben.

Dies ist ein prospektartiges Bild aus dem palatinischen Hause der Livia, aber die ganze Gattung ist hellenistisch; für dekorative Landschaften mit sittenbildlicher oder mythologischer Staffage bezeugt es Vitruv und in den Odysseebildern vom Esquilin besitzen (Abb. 721 f.) wir späthellenistische Originale dieser Art. Frühhellenistisch dürfte dagegen die Vorlage des Marmorbildes gewesen sein, das den müden *Silen* von den attischen Königstöchtern (Abb. 665) getränkt zeigt: ein reizvoller Gegensatz, der auch schon idyllisch gefärbt ist. Wieviel die kampanische Wandmalerei auch in großen Bildern dieser Art bietet, sei hier nur vorläufig angedeutet; besonders hübsch ist das Liebespaar mit dem Vogelneste voll kleiner Eroten. (Abb. 676) Andrerseits findet sich selbst im vierten Stile noch ein gerahmtes Kabinettbild des Narkissos an der Quelle. Wie wenig man sich im ganzen bei den mythologischen Idyllen der italischen Wandmalerei zu scheuen braucht, auf die ältere hellenistische Kunst zu schließen, zeigt endlich die Tatsache, daß auch hier wieder einzelne Fäden hoch in die klassische Zeit hinaufführen. Ansätze zu idyllischem Naturempfinden sind in der Kentaurenfamilie des Zeuxis und dem schlafenden Kyklopen des Timanthes mit den winzigen Satyrn ebenso deutlich wie in der Literatur bei Euripides und Aristophanes. Aber der klassische Boden war der

Entwicklung dieser Keime nicht günstig; erst der Hellenismus bot die Bedingungen zu ihrer vollen Entfaltung.

§ 886 Wir haben schon mehrfach die dekorative Wandmalerei berührt und werfen jetzt im Zusammenhang einen Blick darauf. Das Grundsätzliche ist im Überblick über die klassische und folgende Malerei erörtert und hier geht uns mehr der nähere Hergang der Entwicklung im Wohnhaus an. Eine bedeutende Wandmalerei hat es dort in klassischer Zeit schwerlich gegeben, sonst könnte Plinius nicht sagen, daß Apelles zwischen kahlen Wänden gewohnt habe. Die Tätigkeit des Agatharchos bei Alkibiades und vollends die des Zeuxis im Palaste des Archelaos waren Ausnahmen. Immerhin mag zumal im 4. Jahrh. schon mancherlei bescheidene Schilderei an den oberen Teilen der Wände vorgekommen sein; erhalten ist dergleichen freilich nur in hellenistischen Gräbern. Einer Weiterentwicklung auf diesem Wege war aber das Aufkommen des ersten pompeianischen Stiles in frühhellenistischer Zeit nicht günstig: die Wand wurde streng architektonisch-plastisch gegliedert und mit isodomem Mauerwerk nebst Gesimsen, Stützen und Gebälken aus Stuck gepanzert. Dieser monumentale Architekturstil duldete zunächst nur bescheidene kleine Friese und Metopen, wie wir sie in Delos und spurenhaft auch in Pompei finden. Die delischen Eroten wurden schon erwähnt; auch Kampf- und Frauenbilder kommen dort vor. Nun drängte aber die für den Wohnraum allzu drückend monumentale Wandbildung des ersten Stils darauf hin, eine etwas luftigere Wirkung zu erstreben, und dazu war der obere Teil der Wand immer noch geeignet; denn die Quaderung reichte nicht bis oben, sondern schloß vorher mit einem Gesims ab. Darüber konnte die Wand ganz glatt, aber auch durch Nischen, Fenster oder eine Reihe niedriger Stützen gegliedert sein. Die Fläche zwischen ihnen ist schon in Delos bisweilen raumerweiternd als Luft behandelt worden: man legte eine perspektivisch in die Tiefe weisende gemalte Kassettendecke auf die Stützen. Diese Neuerung würde auch dann, wenn es sich dabei nur um einzelne Nischen handeln sollte, an grundsätzlicher Bedeutung nichts einbüßen. In einem späthellenistischen Haus auf dem Esquilin sehen wir im zweiten Stil den nächsten Schritt: die Stützen selbst sind gemalt und zwischen ihnen schweift der Blick in die Ferne eines zusammenhängenden landschaftlichen Ausblicks, der durch kleine Gestalten aus der Odyssee belebt ist. Abb. 721 f.

Nun fragt es sich aber sehr, ob man von selbst darauf gekommen ist, den Wohnraum durch die landschaftliche Ferne zu erweitern; näher liegt vielmehr die Annahme, daß das Theater darin vorangegangen ist. Auch dort saßen die den Ort des Spieles andeutenden Pinakes zwischen Stützen in den Öffnungen der Bühnenwand; dadurch war die Übertragung auf das Wohnhaus ungemein erleichtert. Die berühmten landschaftlichen Prospekte frühen zweiten Stils aus Boscoreale bei Pompei scheinen den Vorgang zu veranschaulichen: Abb. 707 die ganze Wand ist in eine Pfeilerstellung aufgelöst und dazwischen ist alles Ausblick; man sieht aber keine einheitliche Landschaft, sondern drei verschiedene Typen, die den vitruvischen scaenae tragico, comico, satyrico more ziemlich genau entsprechen, nebeneinander; in der „komischen" fehlt auch die im Theater wirklich benutzbare Tür nicht. Daß man nicht gleich so weit zu gehen brauchte, zeigen die Odysseelandschaften vom Esquilin; man hat den Eindruck, dort älterhellenistischen Geschmack, in Boscoreale italisch-hellenistische Übertreibung zu sehen. Eine solche liegt ja im Grund in der ganzen römisch-kampanischen Wandmalerei vom vollentwickelten zweiten Stil an vor und es scheint sich auch hier zum Teil um eine etwas protzige und nicht sehr passende Übertragung von der Bühne ins Wohnhaus zu handeln. Bei den Odysseelandschaften hat man an den pergamenischen Telephosfries erinnert: man sah seine fortlaufende landschaftliche Darstellung ähnlich zwischen den Säulen der Halle. Wir kommen bei der näheren Behandlung der Landschaftsmalerei darauf zurück; die Frage ihrer Entstehung erfordert eingehendere Erwägungen als hier am Platze sind.

Neben dieser neuen Gattung hielt sich natürlich auch die ältere Gestaltenmalerei im Abb. 709 dekorativen Wandschmuck; das Friesbild der aldobrandinischen Hochzeit ist das bedeutendste späthellenistische Beispiel einer größeren Gattung dieser Art. Aus den hellenistischen Inschriften von Delos kennen wir sogar Friese auf Holztafeln, freilich nicht im Wohnhaus. Wie die Prospekte von Boscoreale zu den esquilinischen Odysseelandschaften verhalten sich endlich die vor der gemalten Wandarchitektur stehenden Megalographien

frühen zweiten Stils in der pompeianischen Villa Item zu den Friesen von der Art der Aldobrandinischen Hochzeit. Die kleinen Friese des ersten Stiles spielten in der weiteren Entwicklung der Wandmalerei nur noch eine untergeordnete Rolle, wenn sich darunter auch so bedeutendes und reizvolles findet wie im pompeianischen Vettierhause. Sie verdienen jedoch eine besondere Erwähnung, weil sich in ihnen öfters eine Übertragung der Buchillustration in die Wandmalerei zeigt. Ein ganzer Roman ist auf der schwarzen Wand zweiten Stils im römischen Tiberhaus in realistischer Drastik abgerollt und in Pompei sind aneinandergereihte Theaterszenen, zumal aus der Komödie, nicht selten.

Abb. 711 ff.

Herrmann Tf. 20 ff. Farbendruck 2

Da der erste Stil zunächst nur solche kleine Friesbänder duldete und auch der Anbringung größerer Tafelbilder an der Wand nicht günstig war — nur kleine Kabinettbilder ließen sich leicht auf das Gesims stellen —, kam man auf den Gedanken, das bisherige bescheidene Kieselmosaik aufs äußerste zu verfeinern und darin vollständige Mosaikgemälde auszuführen. Bisher hatte es nur einfache ornamentale Muster gegeben und diesen ordnen sich auch die dekorativen Gestalten in dem der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. angehörigen Kieselmosaik des olympischen Zeustempels noch völlig ein. Die Versetzung freier, raumtiefer Gemälde auf den Fußboden ist demgegenüber in jedem Fall eine Verirrung, die schon bei kleinen Bildern peinlich, bei großen vollends unerträglich ist; denn man vermag den richtigen Standpunkt zur Betrachtung nicht zu gewinnen. Diese Erscheinung ist aber für die hellenistische Kunst bezeichnend: Mangel an künstlerischem Takt und Maaßgefühl, übertriebenes Schmuckbedürfnis und Hang zu kostbarer, schwieriger Technik. Fragt man sich, wie schon bei Dioskurides geschah, nach der Originalität dieser Kompositionen, so liegt die Annahme nahe, daß große bedeutende Bilder wie die Alexanderschlacht nach berühmten Gemälden kopiert, bescheidene und mehr dekorative dagegen frei geschaffen wurden. Im Einzelfalle kann man oft genug schwanken und die Grenze läßt sich nicht scharf ziehen; aber im ganzen dürfte diese Regel, wenn auch nicht ohne Ausnahmen, gegolten haben. Ihr zufolge hätten auch die kleinen Bilder des Dioskurides mehr Anspruch als Kopien von Gemälden denn als Originale zu gelten, und dafür sprechen denn auch anderweitige Gründe.

Abb. 648

Abb. 684 f.

Auf die bescheidene sakrale und sepulkrale Handwerksmalerei braucht hier nur kurz hingewiesen zu werden.

Literatur. Apelles §§ 801 f. Theon § 848. Asiatisch-jonische Art. *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 253 f.; *Bulle* D. schöne Mensch[2] 296 f. Altjonische Plastik *Brunn* Denkmäler Tf. 101 b, 141—143; Ath. Mitt. XXXI 1906 Tf. 10 ff. Busirishydria Gr. Vm. Tf. 51. Literatur *Pasquali* Atene e Roma 1911, 165 ff., 176. Kein dem neueren gleichartiger Barockstil, sondern nur Ansätze dazu: *Rodenwaldt* Zeitschr. f. Ästhet. XI 434 ff.; vgl. § 893. Attiker in Kleinasien: außer den Mausoleummeistern auch Praxiteles in Ephesos, *Overbeck* Schriftquellen Nr. 1283; Handwerker *Pfuhl* Jahrb. XX 1905, 48, die Belege teilweise benutzt von *Mendel* Catal. d. sculpt. du Musée Ottoman III. Attische Kunst in Alexandrien *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVI 1901, 303 f. *Pagenstecher* Nekropolis 204 ff. Asianischer Stil in Hellas: Damophon *Brunn* a. O. Tf. 478 ff.; *Dickins* Annual Brit. Sch. Ath. XIII Tf. 12 ff. Turm der Winde in Athen *Brunn* Tf. 30. — Antiphilos §§ 843 ff. Raum, Licht, Farbe §§ 673, 676, 679, 682 f. Ktesilochos § 793. Tiere in menschlicher Beschäftigung *Helbig* Wandgemälde Nr. 1549 ff. — Eroten Mon. Piot XIV 141 f. Tf. 6 c, 9 C; *Herrmann* Denkmäler der Malerei 34 f., 82 ff. Tf. 4 (Ares und Aphrodite; erweitert Not. d. scavi 1908, 76), 22 ff., 36 f., 64 f.; kleine Eroten wie Vögel an Damen verkauft *Helbig* Wandgemälde Nr. 824 f. (Museo Borbon. I 3, IX 4); Aetion § 846; Pausias §§ 796 ff.; Parrhasios, Choenkännchen §§ 751, 755, 549, 557. Ovid Trist. II 523 f. Erotische Kabinettbilder zweiten Stils Mon. d. Inst. XII Tf. 5 a, 8, 19, 23, 27; Pompei *Helbig* Wandgemälde Nr. 1506.

§ 887

Abb. 152 f.

Abb. 668

Abb. 689 f.

Schulen. Sikyon §§ 888 ff.; Rhodos §§ 840, 894; Pergamon §§ 891 ff.; Alexandria §§ 906 f. Telephosbild *Herrmann* Tf. 78 ff.; Haus des Lucrez 77, 80 Tf. 59—63, Farbendruck 3. — Attische Bilder einer Galaterschlacht, wahrscheinlich der des Antigonos Gonatas von 277, werden wohl mit Recht ergänzt in der Inschrift I. G. II 5 Nr. 371 b, *Dittenberger* Sylloge[3] Nr. 401. Sie waren der Athena, und zwar der Ergänzung zufolge der Athena Nike geweiht. Näheres über ihre Art, Größe und Anbringung wissen wir nicht, denn es ist durchaus nicht nötig, daß sie sich in dem kleinen, durch das Kultbild noch verengten Tempel befanden. — Marathonbild *Zingerle* Jahresh. X 1907, 157, 162 ff. Timanthes § 888. Nealkes §§ 888 ff., herculanischer Esel und Krokodil *Springer-Wolters* Handbuch[10] 393. Artemon § 902. Ktesikles Plin. XXXV 140; vgl. *Pasquali* a. O. Timomachos §§ 896 ff. Bildnismaler §§ 918 ff. — Rhopographie §§ 931 ff.; *Lippold* RE 2. Reihe I 1109, 1287 will das Wort nicht als Gattungsnamen, sondern nur als Bezeichnung geringwertiger Malerei gelten lassen. Allein das eine schließt das andere nicht aus; welche Verwirrung des Sprachgebrauchs auf diesem Gebiete möglich ist, haben wir an dem Wort „sezessionistisch“ erlebt. Die Bezeichnung des Peiraikos als Rhyparograph spricht eher dafür, daß hier eine Verdrehung wie bei Parrhasios vorliegt (ἁβροδίαιτος - ῥαβδοδίαιτος); denn Eßwaren sind wohl Kleinkram, aber kein Schmutz — zumal

Abb. 659, 664

für das darin sehr peinliche Empfinden der Südländer. Der Name Peiraikos ist einwandfrei und die Überlieferung bei Plinius XXXV 112 spricht nicht für die Änderung in Graphikos. Vgl. *Helbig* Wandmalerei 368 ff., der *Brunn* II 259 f. berichtigt (*Overbeck* Nr. 1963). Ganz unbegründet ist der wunderliche Einfall von *Klein* Gesch. II 183, 187, Peiraikos sei ein älterer Maler minderwertiger Laden- und Wirtshausschilder gewesen. Damit verkennt er nicht nur die vereinigten Zeugnisse der bildlichen und der literarischen Überlieferung, sondern hält auch die römischen Kunstkenner für allzu dumm. — Mosaikmaler §§ 14, 931 ff., 946, 948, Tierstück §§ 941 ff. Philiskos *Overbeck* Nr. 2154; vgl. *Letronne* Lettres d'un antiquaire 493 und das primitive Bild der Werkstatt eines Enkaustikers auf einem skythischen Sarkophag der mittleren Kaiserzeit, *Rostowzew* D. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 92, 1 (Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144). Simos Nr. 2021; beide Meister hat *Brunn* II 286 f. mit einem rhodischen und einem dort wenigstens einmal tätigen salaminischen Bildhauer gleichgesetzt; allein dies ist hier, wo nichts weiter als die Namensgleichheit dafür spricht, eine ganz unsichere Möglichkeit; vgl. § 895. Kalates *Overbeck* Nr. 1965. Dioskurides §§ 931 ff., 940. *Jakob Burckhardt* Vorträge 93 über Genremalerei. Daß die griechische Sprache kein Wort für diesen Begriff hat, bemerkt *Wolters, Ad. Furtwängler* 7 f. Eroten als bestiarii Pitt. d'Ercolano II p. 127 (*Roux-Barré* IV 4. Serie 6); weiteres s. o. und u., Eroten, Pygmäen. — Galaton *Overbeck* Nr. 1988; *Brunn* II 288. Das Bild braucht mit dem alexandrinischen Homereion durchaus nichts zu tun zu haben. — Pygmäen *Helbig* Wandgemälde Nr. 1527 ff.; Wandmalerei 78 f.; salomonisches Urteil *Springer-Wolters* 414, vgl. *Mau* Pompei[2] 16 f.: die Geschichte ist nicht nur jüdisch, wird aber hier doch wohl auf Salomo zu beziehen sein. Plastischer Schmarotzer Ath. Mitt. X 1885 Tf. 10. — Eroten s. o. Natursehnen *Helbig* Wandmalerei 269 ff. Idyll: Galatea *Winter* Kunstgesch. in Bildern I Tf. 96, 3 (Vitruvs antiqui §§ 973 f., 984. Odysseelandschaften §§ 969, 976 f., 985); müder Silen *Robert* 23. Hall. Winckelmannsprogramm, vgl. § 911; Erotennest *Herrmann* Denkmäler Tf. 17; Narkissos Not. d. scavi 1908, 66; *Rodenwaldt* Kompos. d. pomp. Wandgemälde 245, der damals freilich an Nachahmung eines gleichzeitigen Tafelbildes dachte. Weiteres §§ 915 ff. Klassische Vorläufer Gött. gel. Anz. 1910, 810, 1.

Abb. 699 · Abb. 730 · Abb. 665, 676

Dekorative Wandmalerei §§ 17 ff., 952 ff., 973 ff. Delische Friese Mon. Piot XIV 141 f. Tf. 6c, 9 ff. (Metopen Tf. 8); Bull. hell. XL 1916 (1918) 251 ff. (203 f.; vgl. Pompeianisches wie Röm. Mitt. XXXIII 1918, 97). Perspektivische Decken Piot Tf. 6 A a, 8 A k. Pompei *Mau* Gesch. d. dekor. Wandmalerei 115 f.; Pompei[2] 491; Rom *Woermann* Gesch. d. Kunst I[2] 455. Theater *Frickenhaus* D. griech. Bühne 48 ff. Tf. 1 (*Ippel* D. dritte pomp. Stil 27 f., scaenae; so auch *Caspari* Jahrb. XXXI 1916, 56; vgl. *Herrmann* Berl. phil. Woch. XXIX 1909, 408 gegen *v. Cube*); Boscoreale *Barnabei* La villa pomp. di P. Fannio Sinistore pr. B. Tf. 9 f. (*Springer-Wolters* 474). *Roberts* Einwendungen, D. Lit. Zeit. 1919, 871 scheinen mir den Kern der Sache nicht zu treffen. Man sieht in Boscoreale eben nicht eine, sondern verschiedene Landschaften in unmöglichem Nebeneinander durch die ganz in Pfeiler aufgelöste Wand; und die römischen scaenae stammen doch von den hellenistischen ab. Endlich ist bei dem antiken Publikum doch wahrlich kein modernes Illusionsbedürfnis anzunehmen. Mehr als eine Shakespearesche Inschrifttafel besagt ein solches Bild immerhin. Übertragung der Architekturmalerei aus dem Theater ins Haus in Italien *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heid. 1917 XII 30 ff. 40, zu weitgehend, vgl. §§ 953 f., 956. Aldobrandinische Hochzeit §§ 957 ff., 967. Delische Holzfriese §§ 662, 685. Villa Item Not. d. scavi 1910 Tf. 1 ff.; Mem. acad. arch. Napoli III 1914 Tf. 1 ff. §§ 961 ff., 968. Kleine Friese im Vettierhaus *Herrmann* Tf. 20 ff. Farbendruck 2. Buchillustration §§ 20, 46 f.; Roman Mon. d. Inst. XI Tf. 44 ff.; Drama *Robert* D. Masken der neueren att. Komödie, 25. Hall. Winckelmannsprogr. 86; Mon. d. Inst. XI Tf. 30 ff. — Mosaik *Leonhard* Neapolis II 135 ff. §§ 14, 667, 828 ff., 931 ff., 940, 946, 948. — Handwerksmalerei §§ 986 ff.

Abb. 707 · Abb. 709 · Abb. 711 ff.

B: Richtungen und Meister

§ 888 Unser Wissen von der hellenistischen Malerei ist so spärlich und ungleichmäßig, daß hier nicht alles im Überblick Herangezogene näher behandelt werden kann; denn manches ist mit dem dort kurz Gesagten schon erschöpft und soll nicht wiederholt werden. Die folgenden Abschnitte stellen daher nur eine Auswahl des etwas besser Bekannten dar, verzichten also auf Vollständigkeit.

1: Die sikyonische Malerei

Aratos, der Mitte des 3. Jahrh. in Sikyon die Demokratie wiederherstellte und Führer des achäischen Bundes wurde, wußte die alte Malerei seiner Vaterstadt verständnisvoll zu schätzen. Da er aber ein griechischer Politiker war, hinderte ihn sein Kunstsinn nicht, sich an ihr zu vergreifen, wenn es der Parteihaß oder der politische Vorteil gebot. So besorgte er Ptolemaios III., dem Gegner seines makedonischen Gegners Antigonos, eine Anzahl Bilder der großen sikyonischen Meister des 4. Jahrh. Dies war immerhin nur ein

Verstoß gegen den künstlerischen Heimatschutz; man wird es damals wie heut als „Handel mit den Gebeinen der Väter“ empfunden haben. Aber damit nicht genug: sein Haß gegen die Tyrannen von Sikyon, auch die seit hundert Jahren toten, ließ ihn deren Bilder zerstören. Dabei zögerte er zwar, jenes Schulwerk des Melanthios, an dem auch Apelles beteiligt war, ebenfalls zu vernichten, befahl es aber schließlich doch. Der ihm befreundete Maler Nealkes bat ihn unter Tränen um Schonung — vergebens. Endlich brachte er ihn dazu, sich mit der Tilgung des Tyrannen Aristratos selbst zu begnügen; der Wagen mit Nike blieb erhalten und auch die Füße des Tyrannen „übersah“ Nealkes. — Noch zwei weitere Maler werden mit Arat in Verbindung gebracht: Timanthes, der seinen Sieg bei Pellene in einem ausdrucksvollen Gemälde darstellte, und Leontiskos, der ihn als Sieger mit dem Tropaion malte. Diesen nennt Plinius wie Nealkes unter den Malern, die den ersten sehr nahe standen, und führt ein weiteres Werk von ihm, das Bild einer Saitenspielerin, an. Vielleicht ist auch der von Plinius beiläufig erwähnte sikyonische Maler Mnasitheos mit dem gleichnamigen Genossen des Aratos identisch.

§ 889 Von Nealkes hören wir noch mehr, doch trägt es nichts zur Lösung der Frage bei, ob noch eine eigentliche sikyonische Malerschule bestand und ob sich darin etwas von der alten Eigenart erhalten hatte. Immerhin scheint ein gewisser Parallelismus zwischen Nealkes und Arat vorzuliegen: auch der Maler erscheint in seiner Weise als Bewahrer der heimischen Überlieferung, wird also schwerlich ein Fremder gewesen sein. Als seine Schüler werden seine Tochter Anaxandra und sein Farbenreiber Erigonos genannt, der seinerseits wieder einen berühmten Schüler Pasias gehabt habe. Daß der erfolgreiche Farbenreiber Schüler des Nealkes gewesen sei, sagt Plinius zwar nicht ausdrücklich, aber doch nur deshalb, weil es sich von selbst versteht. Diesen Schüler und den Enkelschüler Pasias hat man freilich für Erfindungen des Duris von Samos gehalten, weil man in der gar nicht so wunderbaren Entwicklung vom Farbenreiber zum Meister das Walten der Tyche fand. Diese waltet doch aber auch außerhalb der peripatetischen Lehre in der Wirklichkeit und ein Fall wie der des Erigonos bedarf der Tyche kaum: heut nennt man das den „Aufstieg der Begabten“. Und diese ganze Kritik baut sich auf einer noch viel kühneren auf; denn Duris von Samos hat ja lange vor unserem Nealkes gelebt. Folglich, schließt man, ist der Lehrer dieser verdächtigen Schulfolge ein Meister des 4. Jahrh. und das beweist — ein Esel.

Der Esel nämlich, den Plinius in dem Bilde der Seeschlacht zwischen Persern und Ägyptern auf dem Nil erwähnt: Nealkes hatte den Ort durch das den Esel belauernde Krokodil angedeutet. Nun gab es zur Zeit des Nealkes und Aratos zwar noch Perser im Seleukidenreich, aber um einen sonst unbekannten Kampf dieser Zeit wird es sich doch kaum handeln; es liegt wirklich näher, an die Unterwerfung Ägyptens durch Artaxerxes Ochos gegen 350 zu denken. Damit kommen wir aber auf den besagten Esel; denn in solcher dämonischen Gestalt dachten sich die Ägypter den feindlichen König und ihre griechischen Söldner gaben daraufhin dem Ochos den Spitznamen Onos. Hätte sich das Tierstück in dem Bilde darauf bezogen, so könnte es kaum nach der endgültigen Unterwerfung des ägyptischen Krokodils durch den persischen Esel gemalt worden sein, fiele also vor 350; denn die Beschauer des Bildes mußten doch annehmen, daß dem Esel das Nilwasser schlecht bekommen werde. Gegen die Mitte des 4. Jahrh. ist ein solches Tierstück in einem Schlachtbild aber ebenso befremdlich wie für die hellenistische Zeit passend; dieser innere Grund wiegt schwerer als die Unmöglichkeit, den Anlaß zur späteren Darstellung des Ereignisses zu erraten. Immerhin geben die Beziehungen des Aratos zum Ptolemäerhofe, die ja auch malerischer Art waren, einen allgemeinen Hinweis. So muß man sich doch fragen, wer hier mehr Novelle geschrieben hat, Duris oder die heutigen Gelehrten, deren kritischer Scharfsinn keine Grenzen kennt. Jedenfalls sind wir weder verpflichtet, noch auch nur berechtigt, mit einem älteren Nealkes zu rechnen; höchstens ist eine unsichere Möglichkeit anzuerkennen. Aber das Damoklesschwert der Homonymie hängt ja über der ganzen Künstlergeschichte.

§ 890 Eine nähere Vorstellung gewinnen wir von dem Schlachtbilde so wenig wie von einer Aphrodite des Nealkes und von seinem Poppyzon, d. h. einem Manne, der zwei unruhige Pferde mit Pfeifen zurückzuhalten suchte — ein echt hellenistisches Ausdrucksmotiv. Von

diesem Bild wurde die gleiche törichte Anekdote erzählt wie von einem Pferde des Apelles und von dem Hunde des Protogenes: der Maler habe den Schaum vor dem Maule, der ihm nicht gelingen wollte, durch einen ärgerlichen Hieb mit dem Schwamme voller weggewischter Farbe zufällig erzielt. Sehr viel wertvoller ist die Erwähnung des Nealkes in jener schon oft benutzten Zusammenstellung gegensätzlicher Malerpaare bei Fronto; denn darin steckt mindestens eine allgemeine Kenntnis, wenn man auch vielleicht nicht jedes Wort auf die Goldwage legen darf. Nealkes wird in dieser Reihe bedeutender Meister dem Protogenes gegenübergestellt: wer sollte von ihm magnifica, von diesem minuta verlangen? Großartigkeit war also nicht seine Sache, er hatte vielmehr eine Neigung zum Kleinen — fragt sich nur, in welchem Sinne. Das Schlachtbild und der Poppyzon scheinen diese Frage zu beantworten. Zunächst der Poppyzon. Dies Bild war offenbar voll starker Bewegung in einem alten, schon am Parthenonfriese großartig entwickelten Motiv. Darin war nun der kleine Zug des Mundspitzens beim Pfeifen so betont, daß das Bild danach benannt wurde: ein gesuchter Gegensatz zu der großen Bewegung und eine realistische Kleinkrämerei, die gänzlich unklassisch ist. Dabei kann es sich nicht etwa um ein Kabinettbild, wo derartiges eher erträglich wäre, handeln, denn die Geschichte von dem Schwamm konnte nur von einem großen Bild erzählt werden. Schon hieran scheitert der Versuch, Nealkes zum Miniaturmaler zu machen, minuta also rein äußerlich zu verstehen.

Gleichartig ist das Tierstück im Bilde der Nilschlacht: wieder ein kleiner besonderer Zug, der die Aufmerksamkeit ablenkte, — das gerade Gegenteil von der auf die Hauptsache gerichteten Art des Protogenes, der das berühmte Rebhuhn in seinem Satyrbilde tilgte, um die Hauptgestalt nicht durch das Beiwerk beeinträchtigen zu lassen. Auch die Kampfszenen selbst können voller kleiner Züge gewesen sein, die eine Fülle des Merkwürdigen und in seiner Weise wohl auch Bedeutenden boten, aber eine einfache Großartigkeit der Gesamtwirkung nicht aufkommen ließen. Und auch in einem großen Bilde konnten die einzelnen Schiffe und Gestalten bei entsprechender Zahl verhältnismäßig klein sein, so daß man nicht einmal das Takelwerk und dergleichen heranzuziehen braucht, um hier minuta an Auffassung und Ausführung zu finden. Das Bild dürfte also in jeder Hinsicht — vermutlich auch in der Höhe des Horizontes — im Gegensatze zum Alexandermosaik, dieser tabula magnifica κατ' ἐξοχήν, gestanden haben.

Ein großes akademisches und technisches Können mag der Maler besessen haben und er kann demnach sowohl als Epigone der alten Sikyonier wie als Vertreter einer neuen, anders gerichteten Zeit erschienen sein. Vielleicht hat gerade diese Verbindung zu seinem für einen hellenistischen Meister hohen Ruhme beigetragen. Allein mit solchen Vermutungen betritt man allzu unsicheren Boden; man muß zufrieden sein, ihn und seine Schule mit hoher Wahrscheinlichkeit als echte Sikyonier bezeichnen zu können. Bei Timanthes läßt sich dies nur aus der Namensgleichheit mit dem älteren Meister, dessen Tätigkeit in Sikyon kaum zu bezweifeln ist, unter Annahme eines Familienzusammenhanges vermuten; bei Leontiskos ist es zwar nicht unwahrscheinlich, doch kann er auch anderwärts gebildet und nur vorübergehend in Sikyon gewesen sein. Mnasitheos endlich kann auch einer anderen Zeit, d. h. wohl am ehesten dem 4. Jahrh. angehört haben.

Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2102—2105, 2107; zu 2106, 2108 vgl. § 795; ob man bei Plinius XXXV 146 statt Xenon Neoclis discipulus Sicyonius schreiben darf: Nealcis discipulus, ist äußerst fraglich. Bei Mnasitheos erhebt sich dieselbe Frage wie bei Timanthes: beide Namen erscheinen ohne die Bezeichnung als Maler bei Genossen des Aratos. Da dieser nun mit Nealkes befreundet war, kann es sich auch hier um die Maler handeln. Man darf daher bei Mnasitheos mit etwas mehr Zuversicht als bei Xenon vermuten, daß er der sikyonischen Schule des 3. Jahrh. angehörte. Daß Timanthes den Aratos nach Ägypten begleitet haben sollte, ist angesichts der auch durch das Nilbild des Nealkes bezeugten malerischen Beziehungen nicht unglaubhaft. Vgl. *Brunn* II 289 ff. Die von Lamia, der Freundin des Demetrios Poliorketes gestiftete bunte Halle enthielt vielleicht eine Sammlung älterer sikyonischer Bilder; vgl. Polemon fr. 14 ff. (Athen. XIII p. 567 B, 577 C; VI p. 253 B). Über Nealkes wenig glücklich *Six* Jahrb. XXII 1907, 1 ff., der sich gegen die innerlich besser begründete Auffassung von *Hauler* Röm. Mitt. XIX 1904, 317 ff. wendet, seiner eigenen Annahme einer grundsätzlichen Kleinmalerei des Nealkes aber durch den Hinweis auf die wirkliche Miniaturmalerei des Kallikles halb und halb den Boden entzieht. Zum Verhältnis von Vorwurf und Maaßstab *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXIX 1914, 197 f. — Schulwerk des Melanthios § 795. — Schulfolge *Kalkmann* Quellen des Plinius 150, im allgemeinen nach *Münzer*, der sich aber bei der Zurückführung auf Duris und der Bewertung derartiger Angaben vorsichtiger ausdrückt, Hermes

XXX 1895, 535f. Ebda 532, 2 Ochos-Onos; die Annahme, daß man mit Pasias tief ins 2. Jahrh. herabkomme, was sonst bei den Künstlerlisten des Plinius nicht der Fall sei, darf nicht gegen die Beziehung auf unseren Nealkes angeführt werden; ein Enkelschüler braucht nicht mehr als etwa fünfzehn Jahre jünger zu sein als der Meister. — Poppyzon: vgl. außer dem Westfriese des Parthenon das kleine Jagdbild des Alexandersarkophags und Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 123ff. Tf. 1; *Furtwängler* Gemmen I Tf. 9, 14 (*Perrot* IX 18, 19); *Keller* Ant. Tierwelt I Tf. 3, 15. *Robert* Arch. Hermeneutik 268ff. (Herakles); Mon. Piot XVIII 22 (*Pagenstecher* Nekropolis 69). — Zur Nilschlacht § 883, *Springer-Wolters* Handbuch[10] 393. Vgl. *Heydemann* Alexander d. Gr. u. Dareios Kodomannos, 8. Hall. Winckelmannsprogr. 16 (Seleukiden). *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 821, gegen *Rodenwaldt* Kompos. 7. Zum Tierstück *Ippel* D. dritte pompeian. Stil, Diss. Bonn 1910, 42: in dem römischen Wandbild eines Schiffskampfes ist der Nil durch Pygmäen gekennzeichnet.

2: Die asianische Malerei

a: PERGAMON

Bekannter als die pergamenische Malerei ist die dortige Sammlung alter Gemälde. Wie die Bibliotheken, so waren auch die Bildersammlungen ein Gegenstand des Wetteifers zwischen Attaliden und Ptolemäern und Geld spielte dabei hier wie dort keine Rolle: hundert Talente waren für ein klassisches Meisterwerk nicht zu viel. Waren die Originale nicht erhältlich, so wurden Kopien hergestellt; eine delphische Inschrift, deren Ergänzung kaum zweifelhaft ist, spricht von drei pergamenischen Malern namens Kalas, Gaudotos und . . ides, die dort offenbar längere Zeit kopierten; und Marmorkopien alter Statuen sind denn auch in Pergamon gefunden worden. Von eigenen Schöpfungen der damaligen Malerei wird nur eine deutlich erwähnt: ein Gemälde, das die siegreichen Kämpfe gegen die Galater darstellte, ein malerisches Gegenstück zu den gestaltenreichen plastischen Kampfgruppen. Einer der an diesen tätigen Bildhauer, Phyromachos, wird von Plinius als Lehrer des Malers Milon von Soloi bezeichnet. Daraus folgt entweder, daß Milon auch Bildhauer oder daß Phyromachos auch Maler war, oder auch beides; jedenfalls läßt die Nachricht an eine enge Verbindung der malerischen und der plastischen Darstellungen der Galaterkämpfe denken. Zu dem gleichen Ergebnis führt die Betrachtung der etruskischen und römischen Urnen und Sarkophage mit Reliefbildern von Gallierschlachten. Denn wenn auch mindestens die Römer dabei an ihre eigenen Kämpfe gedacht haben werden, so verraten die Reliefs doch deutlich das Vorbild der pergamenischen Kunst, von Einzelheiten der Tracht bis zu ganzen Gestalten; und zwar erinnern die Hauptgruppen zum Teil an die plastischen Darstellungen, während das Getümmel als Ganzes und die starken Verkürzungen zumal in der hinteren Gestaltenschicht entschieden malerisch wirken. Mehr als ein ferner Nachklang eines oder mehrerer Schlachtbilder darf hier freilich nicht gesucht werden; es ist aussichtslos, etwa durch eine Recensio der verschiedenen Reliefs ein bestimmtes Vorbild herstellen zu wollen, ja auch nur plastische und malerische Vorbilder sicher zu scheiden. § 891

Welcher Art die von ihm erwähnte γραφή war, sagt Pausanias nicht; es kann ebensogut ein einziges großes Tafelbild wie ein zusammenhängender Zyklus von Wandbildern auf Holz oder Stuck gewesen sein. In diese Richtung scheint nun eine leider allzu kümmerliche Angabe des Stephanos von Byzanz zu weisen: aus der achäischen Stadt Bura stamme der Maler Pytheas, dessen Werk der Elefant in Pergamon sei — ἀπὸ τοιχογραφίας ὤν ὡς Φίλων. Man sieht, daß hier von einem dem Namen nach berühmten, aber natürlich dem Stephanos und vielleicht schon seinen Gewährsmännern nicht näher bekannten Gemälde die Rede ist. Man darf daher den Wortlaut nicht pressen und etwa folgern, der Elefant sei als herausgeschnittenes Stück eines größeren Wandbildes in die pergamenische Sammlung gelangt. Philon wird nur angemerkt haben, daß dies berühmte, vielleicht sprichwörtliche Tier in einem Wandgemälde dargestellt war. Im benachbarten Myrina hat sich nun eine Terrakottagruppe gefunden, die einen zusammengebrochenen Galater vor den Füßen eines Kriegselefanten darstellt, und in Alexandria die Scherbe eines Reliefgefäßes aus dem 3. Jahrh., das den Elefanten noch im Ansturm, den Krieger noch in der Abwehr und dabei den Rest eines Reiters zeigt. Damit gewinnen wir Einblick in eine Typik, der wir den Elefanten des Pytheas jedoch nicht ohne weiteres entnehmen können.

Die berühmteste Elefantenschlacht war die des syrischen Königs Antiochos Soter im Jahre 275; seinen sechzehn Elefanten verdankte er den Sieg über die Gallier. Er dachte noch hellenisch genug, diesen Erfolg der Überrumpelung des tapferen Gegners durch ein plumpes Gewaltmittel peinlich zu empfinden. Diese Schlacht hat zweifellos ihren Widerhall in der Kunst gefunden; schon das Tropaion stellte einen Elefanten dar; von pergamenischen Elefantensiegen hören wir dagegen nichts. Da jedoch die pergamenischen Könige noch mehr als hundert Jahre später mit den Galatern zu kämpfen hatten und große Teile des Seleukidenreiches erbeuteten, werden auch sie sich der Elefanten bedient haben. Ein solcher mag durch das Bild des Pytheas, das sich vielleicht auf diese Gruppe mit einigem Zubehör beschränkte, jedenfalls aber nur den einen Elefanten enthalten haben dürfte, berühmt geworden sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Terrakotte von Myrina von diesem pergamenischen Wandgemälde abhängt; sie ist aber zu geringwertig, um etwas künstlerisch Wesentliches lehren zu können. Gehörte das Bild der späteren Königszeit an, so wird es trotz der Herkunft des Malers aus Achaia ein Werk von pergamenischem Stile gewesen sein; je älter es war, desto fraglicher ist das.

§ 892 Abb. 658 Von einem pergamenischen Gemälde hängt höchst wahrscheinlich auch ein kleines pompeianisches Bild ab: ein individuell gebildeter hellenistischer Feldherr mit goldenem Kranz und Purpurmantel rüstet gemeinsam mit Nike ein Tropaion aus. Dieses erscheint ganz ebenso auf pergamenischen Münzen: mit dem gallischen Hörnerhelm und dem Muskelpanzer der gleichen Form wie an den Trophäenreliefs der pergamenischen Athenahalle. Dies erweckt ein günstiges Vorurteil für die allgemeine Treue der Kopie, soviel auch im einzelnen, zumal durch die wahrscheinlich sehr erhebliche Verkleinerung, verlorengegangen sein mag. Das Bild ist in Form und Ausdruck frei von jedem asianischen Schwulst und Pathos, aber in seiner vornehmen Schlichtheit wirkt es desto stärker: frühhellenistische Zurückhaltung, die uns bis in die Gesichtszüge des Königs hinein an den edlen Realismus der Schule des Lysipp erinnert. Es wird also Attalos I. sein, der hier wie Arat in jenem Bilde des Leontiskos neben dem Wahrzeichen seines Sieges steht. Die schlichte, aber fein abgewogene Komposition soll hier nicht näher erläutert werden; dagegen bedarf es eines Wortes über die Koloristik. Sie beruht auf zwei komplementären Farbenpaaren, die jedoch in vielfacher Brechung spielen und nicht gleichmäßig herrschen. Durch das ganze Bild reicht das Goldgelb der Waffen, deren Glanz den Sieg verklärt; ihm antwortet der blaue Mantel der Nike, der wirkungsvoll von ihrem weißen Chiton absticht. Diesen Hauptakkord begleitet der Gegensatz des Purpurmantels und des grünen Chitons bei Attalos, die sich mit seinem schimmernden Panzer wiederum zu einem Dreiklange verbinden. Soviel darf man auf Grund der einander ergänzenden Beschreibungen wohl sagen.

Abb. 659 Herrmann Tf. 78 ff. Dies feine Frühwerk der Malerei am pergamenischen Hofe verschwindet neben dem großartigen Beispiel des vollreifen Asianismus, das uns in dem herculanischen Telephosbild erhalten ist. Die Zweifel daran, daß dies mit rascher, aber ihrer Wirkung sicherer Meisterhand gemalte Wandbild die Kopie eines pergamenischen Gemäldes ist, sind offenbar unberechtigt. Im ganzen wie im einzelnen, innerlich und äußerlich verrät es sich als pergamenisches Werk aus einem Guß. Seine Hauptelemente, Herakles und der von der Hindin gesäugte, vom Adler bewachte Knabe erscheinen vereint und teilweise bis ins einzelne ähnlich auf pergamenischen Münzen; auf dem Telephosfriese steht auch Herakles ähnlich da und das Verhältnis von Gestalten, Fels und Luftraum ist gleich. Die wuchtige Schwere und gedrängte Masse der Formen, die quellende Fülle und stellenweise, so zumal am Kopf des Herakles, auch die barocke Übertreibung der Einzelform entsprechen durchaus dem Stile der Altarreliefs; die mächtige weibliche Gewandgestalt endlich berührt sich eng mit den gleichzeitigen Frauenstatuen. Allein das Gemälde steht noch in der Kopie höher als die dekorativen Reliefs, wie das bei dem Einzelwerk eines bedeutenden Meisters selbstverständlich ist; und in diesem Verhältnis liegt etwas von dem Gegensatze von Stil und Manier. Mit Recht sagt *Herrmann:* „Das Bild ist von größtem Stil und einer seltsam feierlichen Würde des Eindrucks, die schweren mächtigen Gestalten von heroischem Geschlecht und wie von Höhenluft umwittert. Das gilt in höchstem Maaße von Arkadia, die in den Felsenmassen breit hingelagert, wie aus Urstoff gebildet und für die Ewigkeit thronend erscheint, von der wogenden Faltenmasse ihrer schimmernden Gewänder umrauscht wie von der reinen Klarheit des Hochgebirges."

Der Blick der königlichen Nymphe schweift eigentümlich in die Ferne und ist leicht nach oben gerichtet, doch was er schaut, ist nicht von dieser Welt: vor dem Seherauge der Ortsgöttin steht das Bild des künftigen Glanzes des pergamenischen Königshauses, dessen Ahnherr zu werden dem Knäblein bestimmt ist, das hier so wunderbar genährt, bewacht und aufgefunden wird. Der mythische Ahnherr, sein Vater Herakles und der Adler des Zeus, die als Schicksalsgöttin waltende Parthenos, die Herakles das Wunder weist und erklärt, und der Löwe der Wildnis, der dem Kindlein kein Leid tut: alles vereint sich zum Ruhme der Attaliden, die solchen Ursprunges sind. Daher die „feierliche Würde" dieses schicksalsschweren Augenblicks, die selbst der Löwe zu fühlen scheint — kein echter Löwe zwar, wie so oft in der griechischen Kunst, der meist die lebendige Anschauung fehlte, aber ein prachtvolles Geschöpf der wilden Natur. Und diese Wirkung wird durch Gegensätze gesteigert: das reizende Idyll des gesäugten Knaben, der nicht ahnt, wozu er bestimmt ist, und das unbekümmerte Lachen des Satyrbuben, eines Naturburschen im vollsten Sinne des Wortes, dem der ungewohnte Anblick höchst vergnüglich scheint.

Das Ganze ist mit einer aller Mittel sicheren Kunst zum Bilde geformt. Großartig einfach wie die Auffassung ist die Komposition. In der Fläche und zugleich im Raum durchkreuzen sich zwei Diagonalen. Formal überwiegt die eine von Herakles bis zu dem Satyr, geistig die andere, durch seinen und der Parthenos Blick und weisenden Arm bestimmte, die sich im Telephosknaben fortsetzt und räumlich in den Felsen fühlbar ist. Die Spitzen neigen sich einander zu: Köpfe, Flügel und Hirtenstab; und den festen Halt in so viel blickführender Bewegung gibt der senkrechte Stab der Arkadia, der zugleich den Eindruck des unverrückbaren Ruhens der Gebirgsgöttin verstärkt. Ihr Arm steht genau in der Mitte der Fläche und die Falten setzen diese Mittelachse bis unten fort. Die ausdrucksvolle Paarung der Köpfe, die in Hell und Dunkel, in gleicher und gegensätzlicher Neigung rhythmisch verbunden sind, ist uns schon mehrfach begegnet, die gleiche Blickrichtung am wirkungsvollsten in dem Briseisbilde bei Achill und seinem Leibwächter. Weiter sollen die Kunstmittel hier nicht zergliedert werden; nur die Telephosgruppe, die man mit Recht ein Bild für sich genannt hat, bedarf noch eines Wortes. Um sie gebührend hervorzuheben, hat der Maler sie vor eine rechteckig begrenzte Felsfläche gestellt. Beide Schrägen des Bildes wiederholen sich in ihr, aber sie ist ganz in sich geschlossen und ein eigener kunstreicher Organismus voller durchlaufender Züge, Parallelen und Streben. Durch Kopf und Hals der Hindin läuft auch die Raumschräge in sich selbst zurück und der rechte Oberschenkel des Knaben hält sie in senkrechter Durchquerung fest. Die klare Ordnung dieses Formenreichtums verbindet sich mit dem reizvollen Ausdruck zur ansprechendsten Wirkung, die durch die Eigenart der Beleuchtung noch erhöht wird. Mehr Beiwerk, und doch auch ein Stilleben für sich ist der Fruchtkorb, mit dem sich der Mantelbausch der Arkadia verbindet. So sieht die monumentale Landschaftsmalerei der Griechen aus: die Natur ist angedeutet und verkörpert.

§ 893

Abb. 655

Die Koloristik dieses Bildes ist heute nicht mehr vollkommen zu würdigen, doch ist die Hauptsache klar: trotz solcher Gegensätze wie zwischen dem hell gelblichen Gewande der Arkadia und dem roten Mantel der Parthenos herrscht hier nicht die Farbe, sondern der Ton; deshalb kommt das Bild auch in *Herrmanns* prachtvollem Lichtdruck so weitgehend zur Geltung. Tonigkeit ist hier wie im 17. Jahrh. das Kennzeichen einer späten Entwicklungsstufe und das für ein griechisches Bild starke Arbeiten mit Licht und Schatten ist es auch. Der Barockmalerei des 17. Jahrh. gegenüber ist die Beleuchtung freilich noch klassisch, d. h. von ziemlich gleichmäßiger Helligkeit. Und dies ist ja überhaupt das Verhältnis des sog. Barockstils der Griechen zum wirklichen der neueren Kunst: er enthält einzelne barocke Elemente, Ansätze zum Barock, verharrt aber im ganzen auf dem Boden des klassischen Stiles. Das Telephosbild ist ein vorzügliches Beispiel dieses Sachverhaltes. So höfisch empfunden, so raffiniert in den Gegensätzen und Beziehungen es ist, im ganzen atmet es doch noch klassische Größe und Einfachheit. Dem Barock am nächsten stehen die teils gewaltsam übertriebenen, teils derb naturalistischen Gesichtsformen des Herakles; auch Licht und Schatten spielen dort in starken Gegensätzen, die aber im wesentlichen doch nur die Form modellieren wie an dem saftig quellenden Körper. Bei dem Kopfe des Satyrbuben hat man gewiß mit Recht an Franz Hals erinnert: die Urkraft der Auffassung dieses Naturwesens ist verwandt. Etwas eigentlich Barockes ist das aber doch nicht; nachklassisch

mag man es nennen, und das gilt auch für die anderen asianisch-pergamenischen Züge des Bildes, die hier nicht nochmals aufgezählt werden sollen.

Mit dem Telephosbilde vergleichbar sind nur die großartigen Gemälde aus dem Hause Abb. 664 des M. Lucretius, vor allem das des Herakles bei Omphale. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie einer älteren Entwicklungsstufe der pergamenischen Malerei, wo diese ihre spätere Eigenart noch nicht voll entwickelt hatte, angehören; erweisen läßt sich dies jedoch bisher nicht. Wir begnügen uns daher hier mit einem Hinweis und widmen diesen hochbedeutenden Megalographien eine eigene Betrachtung am Schlusse der Behandlung der asianischen Malerei. Ebensowenig wird hier auf die Mosaikmaler Sosos und Hephaistion eingegangen; ihre Werke sind unten in den Zusammenhang der Tierstück- und Stillebenmalerei eingereiht. Beispiele von beiden sind uns schon im Telephosbilde begegnet: schon diese Megalographie allein verrät den weiten Umfang der pergamenischen Malerei. Ihre Spuren kann man in der römisch-kampanischen Wandmalerei noch öfter zu finden glauben; dies erfordert jedoch eine besondere Untersuchung, die hier nicht geführt werden kann. Nur auf ein Beispiel sei noch hingewiesen: die hochbedeutenden Bilder zweiten Stiles aus Boscoreale, denen unten eine eigene Betrachtung gewidmet ist.

Literatur. Gemäldesammlung, Kopien *Milchhöfer* Befreiung d. Prometheus 19 Anm. 37f.; *Fränkel* Jahrb. VI 1891, 49ff. (53). — Galaterbilder. Paus. I 4, 5; *Helbig* Wandmalerei 54; *v. Bienkowski* Darstellungen d. Gallier VI f. 42, 79ff., 121ff. Tf. 2ff. (6). Milon *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2001; die Vorstellung von seiner Kunst darf nicht durch die Annahme beeinflußt werden, daß Phyromachos einen klassizistischen Asklepios gemacht habe; denn es läßt sich zeigen, daß der fragliche Typus schwerlich auf ihn zurückgeführt werden darf. Er muß vielmehr als Vertreter des freien pergamenischen Stiles gelten. Pytheas Nr. 2109; vgl. *Pottier u. Reinach* Nécropole de Myrina 318ff. Tf. 10; *v. Bienkowski* Extrait du Bull. acad. Cracovie 1912 II; *Pagenstecher* Expedition Abb. 658 Sieglin II 3, 122f. Abb. 131g. — Tropaion. *Woelcke* Bonner Jahrb. CXX 1911, 182ff. *A. Reinach* Rev. ét. gr. XXVI 1913, 391ff., der 396 gegen jede Wahrscheinlichkeit eine Erzgruppe als Vorbild Abb. 659 annimmt. *Helbig* Wandgemälde Nr. 941. — Telephos. *Herrmann* Denkmäler 104ff. Tf. 78ff.; *Helbig* Nr. 1143 (Wandmalerei 152ff.); *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 206ff. und besonders *Matz* Ath. Mitt. XXXIX 1914, 65ff. Münze Arch. Zeit. XL 1882, 264; abweichendes Tonrelief *v. Rohden* Ant. Terrakotten IV 96 Tf. 127, 2. Gegen die unmögliche Zuweisung an Apelles durch *Six* § 811. Eine herculanische Originalschöpfung wird auch *Klein* jetzt kaum noch annehmen (Jahresh. XV 1912, 162, 23). Briseis §§ 864, 871. — Lucrezhaus §§ 903ff. Sosos, Hephaistion §§ 946, 948. Boscoreale §§ 964, 968.

b: RHODOS

§ 894 Über die rhodische Malerei der hellenistischen Zeit ist nicht viel mehr als das zu sagen, was im Überblick schon angedeutet wurde: die Namensgleichheit mehrerer Maler mit rhodischen Bildhauern ist wenigstens bei zwei Meistern schwerlich zufällig und auch bei einem dritten auffällig. Der Wert dieser Erkenntnis wird jedoch dadurch eingeschränkt, daß die rhodischen Künstlerinschriften uns langlebige Bildhauerfamilien, in welchen die gleichen Namen im üblichen Wechsel wiederkehren, erschließen lassen. Die so gewonnenen Stammbäume sind natürlich noch weiterer Ergänzung fähig und wir kommen daher bei den in Rede stehenden Malern nicht über die Einreihung in die betreffenden Familien hinaus, erreichen also auch keine genauen Zeitansätze. Die Erwähnung bei Plinius spricht freilich im allgemeinen für die erste Hälfte der hellenistischen Zeit, aber diese Regel gilt nicht ohne Ausnahmen und eine solche kann gerade in dem für uns wichtigsten Falle vorliegen.

Unter den nur beiläufig erwähnten Malern nennt Plinius zwei Meister, deren dialektische Namensformen auffallen: Mnasitimos und seinen Vater und Lehrer Aristonidas. Wir kennen nun drei rhodische Bildhauer des mit Teleson wechselnden Namens Mnasitimos; die Familie ist vom 3. bis ins 2. Jahrh. zu verfolgen. Aristonidas hat man als Sohn des ersten Teleson und Bruder des ersten Mnasitimos eingefügt — gut möglich, aber natürlich unerweislich. Er kann der von Plinius genannte Erzbildner, dessen in Rhodos befindlicher Athamas in brennender Scham und Reue über den im Wahnsinn begangenen Mord seines Sohnes dasaß, gewesen sein — aber auch sein Großvater, Enkel, Onkel, Neffe oder Vetter. Daß unser Aristonidas Maler war, sagt Plinius nicht ausdrücklich; Mnasitimos kann daher auch bloß als Bildhauer sein Schüler gewesen sein. Umgekehrt ist es auch nicht ausgeschlossen, daß beide Meister nur Maler waren. Diese Erwägungen haben zurzeit nur prosopographisches, also nur hilfswissenschaftliches Interesse.

Etwas wichtiger ist die Frage, ob der von Plinius mit mehr Auszeichnung genannte Tauriskos mit dem bekannten Meister der im farnesischen Stier nachgebildeten Dirkegruppe gleichgesetzt oder doch verwandtschaftlich verknüpft werden darf. Diese Frage läßt sich nicht entscheiden; denn dazu genügt es nicht, daß zwei oder drei von den Werken des Malers ein ähnliches Pathos wie die Stiergruppe gezeigt haben können: „Polyneikes, der die Herrschaft wiedergewinnen will, und Kapaneus" — vielleicht ein einziges Bild des Sturmes auf Theben — und Klytaimestra. Außerdem wird ein Diskobol und ein Paniskos genannt. Dieser läßt wenigstens den Ansatz in die hellenistische Zeit erschließen. Ferner fragt es sich, ob man hier uneingeschränkt von rhodischer Kunst sprechen darf, denn nicht nur die Meister der Stiergruppe stammten aus Tralles, waren also wie viele andere Künstler in Rhodos nicht heimisch, sondern auch ein Nachkomme dieser ebenfalls durch mindestens drei Geschlechter verfolgbaren Familie bezeichnet sich noch zu Beginn der Kaiserzeit als Trallier. Da wir nun auch noch einen Kyzikener Toreuten und einen Aretiner Töpfer dieses Namens kennen, könnte man die Frage auf sich beruhen lassen, wenn sich die Fäden nicht eigentümlich verschlängen.

§ 895 Herrmann Tf. 43

Wir erinnern uns hier des schon im vorigen Buche besprochenen Dirkebildes im pompeianischen Vettierhause. Das Vorbild, dem auch die Marmorgruppe folgt, kann nicht vor der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. und nicht später als zu Beginn des 2. Jahrh. entstanden sein; es war zweifellos ein Tafelbild. Dies haben der Bildhauer Tauriskos und sein Bruder Apollonios zu einer plastischen Gruppe umgebildet, und zwar mit der dazu erforderlichen Freiheit, die ein erhebliches Maaß eigener Leistung auch in der Komposition bedingte. Hier drängt sich nun die Frage auf, ob das Gemälde nicht von dem Maler Tauriskos stammte und ob dieser womöglich der Bildhauer oder ein Vorfahr von ihm war. Bei möglichst tiefem Ansatze des Bildes, möglichst hohem der Gruppe wäre die Deckung nicht ganz ausgeschlossen, jedenfalls aber eine erhebliche Annäherung zu erreichen. Allein diese Frage kann nur gestellt, nicht beantwortet werden; vielleicht entscheidet sie irgend ein neuer Fund.

Loser ist das Verhältnis und weiter der Rahmen, in dem die Werke stehen, bei dem späten Hauptstück der einheimischen rhodischen Plastik, der Laokoongruppe, und dem mit ziemlicher Sicherheit in seinen allgemeinen Zügen erschließbaren Gemälde, dem auch sie folgt. Dies braucht kein rhodisches Werk gewesen zu sein, und war es das selbst, so bedeutet das wenig; denn die Überlieferung dreigestaltiger Laokoongruppen läßt sich weit bis in die klassische Zeit hinauf verfolgen.

Damit sind wir am Ende; denn daß der Maler Philiskos mit dem gleichnamigen rhodischen Meister der in Rom berühmten Musengruppe oder einem anderen rhodischen Bildhauer dieses Namens gleichzusetzen sei, ist bei der Häufigkeit des Namens eine völlig ungewisse Vermutung. Dies gilt vollends für den Maler Simos und den zeitweise in Rhodos tätigen Bildhauer Simos aus dem kyprischen Salamis, der um 200 anzusetzen ist; und ein im 1. Jahrh. in Rhodos nachgewiesener olynthischer Bildhauer dieses Namens kommt erst recht nicht in Frage. Von beiden Malern war schon im Überblick die Rede.

Literatur. Vgl. §§ 840 (Protogenes), 883. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2019ff., 2025—2030, 2038f., 2154, 2207. *Brunn* II 286f. *Klein* Gesch. III 210ff., 219ff., 223, Jahresh. X 1907, 243ff., dazu *Hiller v. Gärtringen* Jahrb. IX 1894, 23ff., 43; Ath. Mitt. XIX 1894, 37ff. Aristonidas: mit der frühestens späthellenistischen Inschrift *Loewy* Inschr. griech. Bildhauer Nr. 432 ist nichts anzufangen, da es sich sehr fragt, ob sie als Künstlersignatur gelten darf. Es ist daher oben darauf verzichtet worden, einen Bildhauer Ophelion, Sohn des Aristonidas, heranzuziehen, und vollends ihn mit dem in zwei spielenden Epigrammen genannten Maler Ophelion gleichzusetzen. Von diesem zeitlich unbestimmten Meister erwähnt der Dichter Nikomedes von Heraklea einen Pan und eine weinende Aerope mit den Resten des grausigen Thyestesmahles und einer Strafgöttin (Poine; offenbar so, nicht als psychologischer Ausdruck der Seelenpein zu fassen; dafür sprechen der Sprachgebrauch und der Satzbau ebenso wie die Häufigkeit der Darstellung solcher Dämonen). — Tauriskos: Dirkebild §§ 865, 871. — Laokoonbild. *Rodenwaldt* Kompos. d. pomp. Wandgemälde 264ff.; *Pfuhl* RE VII 2199 (2202); *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 177. — Philiskos, Simos § 884. Über Philiskos zuletzt *Sieveking* Röm. Mitt. XXXII 1917, 89. Die Bedeutung auch des Musenmeisters ist übertrieben worden; der in Thasos tätige Philiskos kann ein anderer, vielleicht jüngerer als der von Plinius genannte gewesen sein. Simos *Hiller* Jahrb. a. O. 31, 39; *Kalkmann* Quellen d. Plinius 197, 2. Unglücklich *Urlichs* D. Malerei in Rom vor Caesar, Progr. Würzb. 1876, 17f., der diesen von Plinius der Erwähnung gewürdigten Meister mit dem handwerklichen Schmierer Theodotos zusammenstellt (§ 987).

c: WEITERE OSTGRIECHISCHE MALER

Timomachos von Byzanz

§ 896 Der letzte hellenistische Maler, den Plinius mit hoher Auszeichnung nennt, ist Timomachos von Byzanz. Er bezeichnet ihn als Zeitgenossen Cäsars und diese Angabe zu bezweifeln bestände auch dann kein zureichender Grund, wenn sie nicht aus Varro stammen sollte. Denn die Malernamen werden nach dem Ende der von Philipp bis zu den Diadochen währenden Blütezeit bei Plinius zwar spärlich, reichen aber bis in seine eigene Zeit herab; und obwohl er die Malerei als eine sterbende Kunst bezeichnet, versagt er doch einzelnen unter Nero und Vespasian tätigen Meistern nicht alle Anerkennung. Daß Werke des 1. Jahrh. v. Chr. und vollends seiner ersten Hälfte noch hohen Ruhm erwerben konnten, lehrt der Laokoon und vermutlich auch das Vorbild des farnesischen Stieres; auch Meister wie Pasiteles und Arkesilaos wurden gerühmt und hoch bezahlt. So ist es durchaus nicht befremdlich, daß Cäsar für zwei Hauptwerke seines verstorbenen Zeitgenossen, deren eines nicht ganz vollendet hinterblieb, 80 Talente zahlte — was noch nicht die Hälfte des Höchstpreises für einzelne Werke der klassischen Meister ist.

Außer diesen beiden Bildern, dem Aias und der unvollendeten Medea, die in das Heiligtum der Venus Genetrix kamen, wurden gerühmt, „Orestes, Iphigenia in Tauris," wahrscheinlich im gleichen Gemälde, einige Bildnisse und besonders eine Gorgone — vermutlich weder ein bloßes Gorgonenhaupt noch die übliche Szene der Tötung durch Perseus, sondern das schöne Mädchen mit dem Schlangenhaar und dem furchtbaren Blick, ein psychologischer Vorwurf wie in den anderen mythologischen Bildern und wie diese in bedeutenden Gemmen, die freilich nur ein Brustbild geben, behandelt. Von den Bildnissen stellte eins den Lehrer der Gymnastik Lekythion dar, ein anderes eine vornehme Familie. Nicht ganz eindeutig sind die „Männer im Mantel, die er im Begriff zu reden gemalt hat, den einen stehend, den anderen sitzend". Dies können Einzelbildnisse eines Redners — man denkt an den sogenannten Germanicus des Kleomenes — und eines Philosophen oder sonstigen Lehrers gewesen sein, doch läßt sich auch der auf Grabreliefs so häufige Typus der Verbindung zweier solcher Gestalten, die einander anzureden scheinen, vergleichen. Vielleicht darf man auf das „Redenwollen" nicht zuviel Wert legen; es kann aus einer rhetorischen Beschreibung, womöglich einem Epigramme stammen.

Von diesen Gemälden glaubt man drei in Nachbildungen erkennen zu können: Aias, Medea und Iphigenie. Zumal von den beiden ersten, in Rom so besonders ausgezeichneten, darf man Nachklänge erwarten; aber hier erhebt sich eine eigenartige Schwierigkeit. Cicero fragt in der 4. Rede gegen Verres, dessen Prozeß in das Jahr 70 fällt, was man wohl glaube, daß die Bürgerschaften einer Reihe von griechischen Städten für ihre berühmtesten Kunstwerke fordern würden? Er nennt u. a. Hauptwerke von Myron, Praxiteles, Apelles, Protogenes und in dieser vornehmen Gesellschaft auch einen Aias und eine Medea in Kyzikos. Aus Plinius aber erfahren wir, daß später Agrippa den Kyzikenern wirklich ihren Aias nebst einer Aphrodite für 50 Talente abkaufte. Diese Nachrichten haben viel Verwirrung gestiftet, weil man sie mit denen über Timomachos wohl oder übel verschmelzen zu sollen glaubte. Dazu besteht aber kein irgend zwingender Grund, denn es ist doch keineswegs unglaublich, daß Meister verschiedener Zeiten berühmte Bilder von Aias und Medea gemalt haben. Auch die Paarung hat, ob sie nun eigentliche Gegenstücke waren oder nicht, durchaus nichts Befremdliches: beide mordsinnend in quälendem Ringen um den Entschluß. So war es bei Timomachos; bei dem oder den Meistern der Kyzikener Bilder kann es freilich auch ganz anders gewesen sein; für diese Bilder lassen sich sehr verschiedene Vorwürfe aus den beiden Sagen denken. Man braucht deshalb nicht einmal anzunehmen, daß Timomachos dem Vorbilde dieser älteren Werke in der Nachbarstadt gefolgt sei. Erst recht darf man die Aphrodite nicht zur Medea machen; denn wer sagt uns, daß die Kyzikener ihre beiden Kleinode hergaben? Der geringere Preis könnte eher die Überlieferung bestätigen, sofern das nötig wäre.

§ 897 So gab es also zwei berühmte Aiasbilder in Rom, die vielleicht beide sein finsteres Brüten nach der Wahnsinnstat darstellten; dagegen war unseres Wissens nur die eine berühmte

Medea dort. Die italischen Denkmäler zeigen nun gerade umgekehrt nur einen Typus des versunken dasitzenden Aias, dagegen zwei der mordsinnenden Medea. Und auch hier verschlingen sich die Fäden wieder: das wenigstens in den Nachbildungen bedeutendere und verbreitetere Medeabild, bei welchem man allgemein an Timomachos denkt, zeigt sie stehend, das andere ganz ähnlich sitzend wie den Aias. Den ersten Typus hat allem Anschein nach Lukian, dessen Worte man genau nehmen darf, bei der rhetorischen Beschreibung einer Bildersammlung vor Augen; aber er überläßt es dem gebildeten Leser, sich selbst zu sagen, welches bekannte Werk er meint. Es ist kaum nötig zu bemerken, daß er nur von einer Kopie sprechen könne; denn der von ihm beschriebene Oikos braucht nur in seiner Phantasie bestanden zu haben. Auch die Epigramme, von welchen mehrere den Namen des Timomachos nennen, sprechen mehr für den ersten Typus, wenn man auch ihre Worte nicht auf die Goldwage legen darf. So wird man sich durch den Ausdruck vom Schwert in der Faust, dem nur geringwertige Reliefdarstellungen genau entsprechen, nicht beirren lassen dürfen. Im ganzen kann man sagen, daß die sitzende Medea, die ebenso wie der Aias einem alten, vorwiegend sepulkral verwendeten Typus folgt (sog. Penelope), noch nicht so weit auf dem Wege zu dem verhängnisvollen Entschlusse fortgeschritten ist wie die stehende.

Abb. 660 f.
Herrmann Tf. 7, 130; 73 f.

Das beste Bild aus Herculaneum, dessen Zeugnis durch andere, von Gemmen bis zu plastischen Gruppen, im einzelnen bestätigt wird, läßt Medea in furchtbarem Seelenkampfe dastehen. Sie steht in Vorderansicht, und in starren Senkrechten laufen die Steilfalten ihres Chitons zu Boden; aber in ihrer Gestalt ist eine doppelte Bewegung zu fühlen: ein Schritt nach links auf die in diesem Bilde nicht erhaltenen Kinder zu; dorthin neigt auch ihr in den Boden gebohrter Blick; und eine Drehung der Schultern nach rechts, als ob sie sich abwenden wolle. Mit den Mitteln einer vollreifen Kunst ist hier das Gleiche gesagt wie in jenem frühklassischen Vasenbilde der schwankenden Eriphyle. Dem Zwiespalte der Bewegung entspricht der des Gesichtsausdrucks: Wut und Schmerz ringen furchtbar miteinander, der halbgeöffnete Mund mit der hochgezogenen Oberlippe läßt uns das Ächzen der gequälten Brust hören, wir glauben den raschen Atem der zur Entscheidung drängenden, halbbesinnungslosen Erregung zu spüren und sehen in der Wut der weitgeöffneten Augen und in dem Jammer der schmerzvoll zusammengezogenen Brauen einen Kampf, von dem wir wissen, daß es der von Eifersucht und Mutterliebe ist. Noch sind die Leidenschaften im Gleichgewicht und die Spannung schließt sich in den krampfhaft gefalteten Händen, deren Daumen gegeneinander drücken, wie in einem Ringe zusammen; aber wir fühlen das Beben der nahenden Entladung, die den Ring zerreißen wird; nicht umsonst ruht der Griff des Schwertes in diesen Händen.

Abb. 660 f.
Gr. Vm. Tf. 66 B

All das ist mit einfachen und großen Mitteln ausgedrückt. Dazu gehört auch die scharfe Umschnürung des Leibes durch den zusammengedrehten Mantel: sie verstärkt den Eindruck quälender Beengung und steht in ausdrucksvollem Gegensatze zu den klassisch schlichten Steilfalten. Aber das verschwindet neben dem großen Gegensatze, der das ganze Bild durchzog: neben der mordsinnenden, von Qual zerrissenen Mutter die ahnungslos spielenden Kinder. Ein pompeianisches Bild, dem zwei Gemmen im wesentlichen gleichen, gibt sie am wirkungsvollsten: sie spielen mit Astragalen auf einem Hausaltar — ihrem Opferaltar. Der Hintergrund war auf dem Herculaner Bild anscheinend von typischer Einfachheit: eine Wand mit dunklem Sockel, in welcher sich halb hinter Medea eine Tür öffnete; nichts lenkte den Blick von der Hauptgestalt ab. Der pompeianische Maler hat mit dem sicheren Gefühl für das Banale, das Banausen eigen ist, an diesem großartigen Werke „gebessert“: Medea ist schon im Begriffe, das Schwert zu ziehen, der Hintergrund ist durch einen perspektivischen Blick über eine Mauer hinweg interessanter, aber zugleich sinnlos gemacht, und durch eine Tür am linken Bildrande sieht der Pädagoge herein; denn der gehört doch nun einmal zu Kindern eines guten Hauses. Die Sarkophagarbeiter gaben Medea lieber gleich das blanke Schwert in die Hand — in einer kleinen plastischen Gruppe zieht sie es gerade, während eine zweite ungefähr, eine dritte genau dem Herculaner Bild entspricht — und lassen die Kinder sich mit einem Balle jagen, so daß Medea ihnen nachrennen müßte, während sie sie auf dem Bilde mit einem Griff packen könnte.

§ 898
Herrmann Tf. 130
Abb. 661

Dies sind Schlimmbesserungen, die allenfalls in der Buchillustration am Platze wären; sie gehen über den psychologischen Höhenpunkt, den der Meister des ersten Typus erfaßt

Herrmann Tf. 73 f. hat, hinaus. In dem zweiten Typus, der Sitzenden, darf man dagegen schwerlich eine Rückbildung auf einen früheren Zeitpunkt sehen: es ist die klassische Ruhe einer älteren Schöpfung darin. So dürfen wir auch aus inneren Gründen glauben, daß die stehende Medea das Werk des Timomachos ist. Weil er ein großer echter Künstler war, ist auch das Pathos seiner Schöpfung echt und groß und läßt das Erbe der klassischen Kunst fühlen. Der Ruhm dieses späthellenistischen Malers war berechtigt; seine schöpferische Kraft stand hoch über der epigonenhaften Kraftpose der Meister des Laokoon.

Die Bedeutung des Medeabildes ließe sich aus geringen und kleinen Nachbildungen niemals annähernd so weit erkennen wie aus dem Herculaner Wandgemälde. Von diesem müssen wir auf das Aiasbild schließen, um wenigstens eine allgemeine Vorstellung von dessen geistigem Ausdruck zu gewinnen. Wirkliche Anschauung erreichen wir auch bei Abb. 662 der Annahme nicht, daß eine Lampe, mehrere Gemmen und der Aias der ilischen Tafeln auf das Bild des Timomachos zurückgehen; denn selbst abgesehen davon, daß das Kyzikener Bild kaum weniger Anspruch hat, als Vorbild zu gelten, erkennen wir doch nur die Haltung des Aias; die Ansicht ist schon nicht genau bestimmt; er kann in dem Bilde schräger gesessen haben. Es ist das trauernde Dasitzen mit aufgestütztem Kopfe wie in so vielen Sepulkralbildern. Die Rechte kann dabei das Schwert, die über den Oberschenkel herabhängende Linke die Scheide gehalten haben. Am Boden lagen die toten Herdentiere und auch der auf der Lampe erscheinende Baum wird aus dem Bilde stammen. Dieser alte Typus mußte sich jedem Maler aufdrängen; die eigene Leistung begann erst bei der Verwendung und Durchbildung; davon aber ist uns fast nichts erhalten.

§ 899 Eine viel genauere, dem Medeabild nahe kommende Vorstellung gewinnen wir dagegen von einem großartigen Bilde der Iphigenie in Tauris mit Orestes, Pylades und Thoas. Denn so vielfach die Abwandlungen des Gegenstandes, mit und ohne Thoas, vor und nach der Erkennung in Bildern, Reliefs und Gemmen durcheinander laufen, ergibt sich doch nur Abb. 663 ein bedeutendes Gemälde und der Nachklang eines zweiten, wesentlich anderen; ein drittes Herrmann Tf. 115 f. läßt sich nur unsicher erschließen. Die Typik reicht nach dem Zeugnis der unteritalischen Vasenmalerei bis ins 4. Jahrh. hinauf. Daß das erste Bild das Werk des Timomachos war, ist sehr wohl möglich, ist nicht unwahrscheinlich, aber beweisen läßt es sich nicht.

Dies Bild aus dem pompeianischen Hause des Kitharisten, das einzige wohlerhaltene von drei Ausführungen dritten und vierten Stils, wiederholt sich in allem Wesentlichen auf Sarkophagen, die es nur im einzelnen banalisieren. Schon diese Übereinstimmung hätte davon abhalten sollen, das großartige Bild für Flickwerk zu erklären. Die Gefangenen stehen am Altar, gefesselt und von einem Skythen mit persischer Mütze bewacht. Ihnen gegenüber sitzt Thoas, die Hände vor sich über den Stock gelegt, und blickt sie mit erhobnem Haupt aufmerksam an; sein Kopf hebt sich von dem hellen Mantel des Doryphoros ab, der hinter ihm steht und ebenfalls auf die Gefangenen blickt. Ihre in Raum und Umriß prachtvoll zusammengeschlossene Gruppe ist ein Meisterstück gegensätzlicher Charakteristik: der vielgeplagte Orestes halb ergeben und ohne Hoffnung, der vielgewandte Pylades voller Lebenswillen, Stolz und Kühnheit; sein Blick schweift spähend in die Weite, der er zustrebt. Der Wächter tritt hinter den Gefangenen ganz zurück; seine Lanzen entsprechen der des Doryphoros und einem dahinter sichtbaren Baum. Im Mittelgrund erscheint auf den Stufen des Tempels vor einem Vorhang Iphigenie über der breiten Lücke zwischen den Gruppen, die durch den Altar mit der Fackel und die Hydria mit dem Sühnwasser gefüllt wird. Sie schreitet still mit dem Idol im Arm heran und wendet den Kopf den Gefangenen zu; man fühlt das geheime Einverständnis ebenso wie den erwachenden Argwohn des Thoas. Die aufragenden Lanzen und der Baum verbinden Iphigenie mit den Seitengruppen; sie stand im Vorbilde vielleicht etwas tiefer, aber schwerlich ganz unten und hielt auch kaum die Fackel — Änderungen, die die Sarkophagarbeiter offenbar nur notgedrungen vornahmen. Denn der Geist des Bildes wird zerstört, wenn man Iphigenie in die Spannung zwischen Thoas und den Gefangenen einschaltet. Dies konnte nur unter dem Raumzwang dekorativer Friese geschehen. Die Koloristik des Bildes wäre vom 4. Jahrh. ab möglich: der übliche Gegensatz von Violett und Gelb, dazu Glutrot und viel Weiß.

§ 900 Das zweite Bild ist viel weniger greifbar, aber durch die Übereinstimmung eines Herrmann Tf. 119 apulischen Vasenbildes und eines freilich arg zusammengeflickten pompeianischen Wandge-

mäldes doch im allgemeinen kenntlich: Iphigenie findet Orestes auf den Altar geflüchtet, neben ihm Pylades; beide sind noch bewaffnet. Der pompeianische Maler hat diese Fassung der ersten Begegnung töricht mit der Iphigenie, die das Kultbild aus dem Tempel bringt, verbunden; sie ist vom Typus des Thoasbildes. Umgekehrt ist der Kompilator des Bildes im Jucundushause verfahren: er läßt Iphigenie mit ihren Mädchen ohne das Bild, also offenbar zum erstenmal, auf die Gefangenen zukommen; Pylades aber kehrt ihr schroff den Rücken, denn die Gruppe stammt aus dem Thoasbilde. Dies gilt wohl auch für das Auftreten der Iphigenie auf einem hohen Tempelunterbau. Hier wie in dem vorigen Wandbilde kommt überhaupt keine künstlerische Komposition zustande. Ein drittes Gemälde scheint die erste Vorführung der Gefangenen vor Iphigenie dargestellt zu haben; so auf unteritalischen Vasenbildern, wo einmal nur ein Gefangener, ein andermal, sofern dem stark ergänzten Bilde zu trauen ist, Iphigenie sitzend erscheint, in einem Herculaner Friesbildchen, bei welchem wieder Einfluß der Gruppe des Thoasbildes vorliegt, auf Gemmen und Sarkophagen. Die Vasenbilder erlauben und nötigen wohl dazu, hier einen selbständigen Bildtypus zu erkennen. Er kann psychologische Feinheiten enthalten haben, zumal im Ausdruck der Iphigenie, die zwischen Haß und unbewußter Zuneigung schwankte; für Timomachos, der immerhin einem älteren Bildtypus hätte folgen können, beweist das aber natürlich nichts. Dies gilt auch für das zweite Bild, das sich auffällig weit von Euripides entfernt. Ein viertes Bild erscheint als freie dekorative Schöpfung eines begabten pompeianischen Malers: das kleine Friesbildchen im Vettierhause, das den Thoas genau und Iphigenie im Gegensinn ähnlich wie im ersten Bilde gibt — sie sieht also Thoas an — die Gefangenen dagegen ohne Wächter und ungefesselt in einer ganz eigenartigen Gruppe zeigt: Orestes sitzt, wohl unter dem Einflusse des zweiten Bildtypus, aber vor dem König äußerst unschicklich, Pylades steht im Schema des lysippischen Sandalenbinders in einer schon auf frühen unteritalischen Vasen vorkommenden Schrägansicht neben ihm.

Herrmann Tf. 118

Herrmann Tf. 117

Herrmann Tf. 20, 3

Gr. Vm. Tf. 98

Damit ist die Typik noch nicht erschöpft; auf unteritalischen Vasen findet sich nicht nur jene sitzende Iphigenie, der die Gefangenen vorgeführt werden, sondern auch die Übergabe des Briefes. In beiden Fällen sind gewöhnliche Typen der Vasenmalerei verwendet; man hat keinen Grund, bedeutende Vorbilder dahinter zu suchen. Dies gilt auch für einzelne pompeianische Bilder und illustrative Sarkophagreliefs. Thoas kommt in der älteren Typik nicht vor; nur in dem Thoasbild im Kitharistenhaus und seinen Wiederholungen besitzen wir ein überzeugendes Meisterwerk, dessen Gestalten und Gruppen in alle anderen kampanischen Bildtypen eingedrungen sind; und nur von Timomachos ist eine Iphigenie in Tauris bezeugt. Dies alles kann Zufall sein, und das Gemälde ist vom späteren 4. Jahrh. ab denkbar. Allein die Vermutung, daß es wirklich von dem Meister des starken, aber gehaltenen Ausdruckes stammt, hat innere Wahrscheinlichkeit. Neben dem heftigen Ausbruch des Pathos im farnesischen Stier und im Laokoon mit ihrer gewaltsamen Handlung erinnert die psychologische Spannung dieser Bilder fast an das Ethos des 5. Jahrh. Klassizistisch sind sie deshalb noch nicht, aber es ist etwas von klassischer Größe in ihnen. So kann das Iphigenienbild so gut wie die Medea ein Werk des Meisters sein, der auf die ganze griechische Malerei zurückblickte. Er ist für uns ihr letzter Großmeister.

§ 901 Literatur. Allgemeines. Vgl. § 883. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2119 ff., dazu Choricius *Förster* Jahrb. IX 1894, 173. *Brunn* II 276 ff., 298, der wie *Welcker* den Zeitansatz des Plinius verwirft und für die Diadochenzeit eintritt. Dagegen vortrefflich *Robert* Archäol. Märchen 132 ff., der durch die wenig eindringende Dissertation von *Brandstätter* Timomachos, Leipzig 1889, in keiner Hinsicht widerlegt wird. Dennoch folgen *Sellers* 160, *Kalkmann* Quellen d. Plinius 223 ff. und *Furtwängler* Gemmen III 343 f. ohne neue Begründung *Brunn; Furtwängler* rechnet sogar damit, daß Timomachos ein Zeitgenosse des Parrhasios gewesen sei. *Klein* Gesch. III 297 ff. folgt dagegen *Robert,* ebenso *Rodenwaldt* Kompos. d. pomp. Wandgemälde 168, *Michaelis-Wolters, Woermann* und vor ihm *Wickhoff* Wiener Genesis 70 ff., dessen Beweisführung jedoch im Rahmen seiner verfehlten Anschauungen von der griechischen Malerei steht, also unwirksam ist. — Werke. Medea. Von den Epigrammen ist am besten *Overbeck* Nr. 2132, dazu Lukian, Nr. 2136. Wenn 2130 Wachs als Malmittel genannt wird, so paßt das zwar zu der Einreihung des Timomachos unter die Enkausten bei Plinius, beweist jedoch nichts; denn es ist ein literarischer Gemeinplatz für Malerei überhaupt, als deren alleiniges Bindemittel man das Wachs ja auch neuerdings hingestellt hat (§§ 660 f., 684). Darstellungen. Stehende Medea *Herrmann* Denkmäler 11, 178 f. Tf. 7 (Herculaneum), 130 (Pompei; ähnlich war *Helbig* Nr. 1263). *Furtwängler* Gemmen I Tf. 37, 44, weniger gut im Gegensinn 42 (*Herrmann* 179). Plastische Gruppen: am besten *Reinach* Répert. de la statuaire III 145, 5; banalisiert

Abb. 660

Abb. 661

Arch.-ep. Mitt. Österr. XIII 1890, 44; das Schwert ziehend Arch. Ztg. XXXIII 1875 Taf. 8, 2. Sarkophage *Robert* Sarkophagreliefs II Tf. 62 ff. (65, 203 mit dem Schwert im Arm, aber laufend); *Brunn* Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Tf. 490 b. Sitzende Medea *Herrmann* 95 ff. Tf. 73 f. Schon die Wiederholung macht es wahrscheinlich, daß in dem Bilde Tf. 73 nicht nur Anpassung an Gegenstücke vorliegt, wie noch *Woermann* Gesch. d. Kunst I[2] 456, annimmt; schwerer wiegen aber die inneren Gründe. — Vgl. *Lange* D. menschl. Gestalt 83; *Rodenwaldt* a. O. 147 ff., 109 f.; *Klein* Jahresh. XV 1912, 166 f.; *Robert* Archäol. Hermeneutik 134 f., 197 ff., dessen Beweisführung zugunsten der rennenden Kinder an der Übereinstimmung und dem viel höheren künstlerischen Werte des pompeianischen Bildes und der Gemmen scheitert. — Aias. *Brüning* Jahrb. IX 1894, 159 f., dazu *Mancuso* Mem. d. Lincei XIV 700 f.; *Furtwängler* Gemmen I Tf. 30, 64—66; 36, 4; die verschiedene Haltung des linken Armes ist hier fast mehr Sache der Ansicht in der Flächendarstellung als des Motivs. Sind einzelne italische Gemmen wirklich älter, so beweist das natürlich für Timomachos nichts; das Kyzikener oder ein anderes Bild und selbst eine Statue kann dahinter stehen. — Iphigenie. Thoasbild im Kitharistenhaus *Herrmann* 158 f. Taf. 115 f., vgl. die Sarkophage *Robert* II Tf. 59. — Orestes auf dem Altar 164 ff. Tf. 119, vgl. das Vasenbild Mon. d. Inst. II Tf. 43. — Jucundushaus *Herrmann* 161 ff. Tf. 118. — Erste Begegnung 159 Tf. 117, vgl. die Vasenbilder *Rochette* Mon. inéd. Tf. 41 (zu den Ergänzungen *Trendelenburg* Annali 1872, 114 f.; der Zugführer schwerlich Thoas); *Macchioro* Jahresh. XII 1909, 318 ff., der einen Überblick gibt; Sarkophag *Robert* II Tf. 58, 172; ähnlich die Gemmen Arch. Ztg. XXXIII 1875 Tf. 13; Cades 32 H. 17. — Vettierfries *Herrmann* 31 f. Tf. 20, 3. Weiteres *Robert* 181 (pompeianisches Bild), Tf. 54, 155, Tf. 57 ff. passim (Brief, Gang zur Abholung des Idols, Einschiffung). — *Herrmann* a. O. urteilt treffend; nur kann man nicht behaupten, daß Pylades den Thoas ansehe (vgl. *Lange* a. O. 84); richtiger *Robert* Hermeneutik 194, der aber sonst an *Helbigs* und seiner alten, auch von *Rodenwaldt* a. O. 165 ff. befolgten Meinung festhält, das großartige Thoasbild sei ein Flickwerk. Dies Urteil beruht jedoch auf literarischen, also unmaßgeblichen Gründen und nimmt keinerlei Rücksicht auf den künstlerischen Tatbestand; gegen das Epigramm *Overbeck* Nr. 2137 richtig *Herrmann* 164, 9: es braucht sich weder auf das Bild des Timomachos noch überhaupt auf ein Gemälde zu beziehen. Daß die Iphigenie auf dem Sarkophag *Robert* Tf. 58, 172 die Hände zusammenlegt — im einzelnen übrigens ganz anders als die Medea, der Demosthenes des Polyeuktos oder die (keineswegs erregten!) Toten auf einigen hellenistischen Grabreliefs — genügt natürlich nicht, um diesen dritten Bildtypus auf Timomachos zurückzuführen. Umgekehrt hebt *Rodenwaldt* 168 die Ähnlichkeit der Iphigenie des Thoasbildes mit der Medea hervor. Zu literarisch ist auch *Roberts* Meinung, der Mund des Wächters im Thoasbilde sei aus sakralen Gründen verhüllt. Er trägt die gewöhnliche weiche Tiara so wie es im Waffendienst üblich war (Alexandermosaik, -sarkophag). — Gorgo. *Klein* 301 neigt dazu, dem alten Vorschlag von *Dilthey* zu folgen, daß dies Werk in dem oben §§ 767 f. besprochenen, vielfach nachklingenden Gemälde der Enthauptung zu erkennen sei; er übersieht dabei, daß die Nachklänge schon im 4. Jahrh. beginnen. Gemmen: *Furtwängler* I Tf. 40, 18 und öfter, vgl. III 345; *Lange* a. O. 120 f. Tf. 30, 47 f.; vgl. auch 123 (Gorgoneion). — Lekythion: zum Namen vgl. *Brunn* Kl. Schr. I 235 f. — Den Gedanken, eine Deianeira des Timomachos zu erschließen, erwägt *Rodenwaldt* a. O. 58 f., doch reichen die Anhaltspunkte dazu nicht aus. Vgl. §§ 868, 871.

Abb. 662

Abb. 663

Die übrigen im Osten tätigen oder heimischen Maler

§ 902 Von weiteren ostgriechischen Malern ist nicht mehr viel zu sagen. Zwei, die nur durch ihre Verbindung mit einer der Königinnen namens Stratonike in Beziehung zum griechischen Osten gesetzt werden, ohne daß man daraus sicher auf ihre Herkunft und Schulung schließen könnte, sind schon im Überblick herangezogen worden: Artemon und Ktesikles, dessen freches Bild recht jonisch anmutet. Über ihn ist nur das oben Ausgeführte zu sagen, von Artemon sind dagegen noch einige Werke zu nennen. Außer jenem Bildnis der Stratonike und der Danae mit dem Perseuskinde, die von Räubern oder Fischern bestaunt wurde, nennt Plinius mindestens drei Heraklesbilder: mit Deianeira, die Himmelfahrt vom Scheiterhaufen, endlich „Laomedons Geschichte betreffs Herakles und Poseidon". War dies nur ein Bild, so müßte es wohl die Befreiung der Hesione von dem Meerungetüm gewesen sein, wofür aber der Ausdruck bei einem in Rom befindlichen berühmten Werke sonderbar unbestimmt wäre; man hat daher an einen ganzen Zyklus aus der Laomedonsage gedacht.

Die Bilder der Danae und der Deianeira hat man mit zwei pompeianischen Bildtypen, die beide in verschiedenen Abwandlungen vorliegen, erkennen wollen. Beweisen läßt sich das nicht; zumal das Deianeirabild kann auch ganz anders gewesen sein. Dagegen stimmt die ausführlichste Fassung des Danaebildes wenigstens gegenständlich im wesentlichen mit der Angabe des Plinius überein, wenn auch Fischer statt der Räuber vor der am Strande sitzenden Danae und ihrem Kasten stehen; aber Strandrecht und

Strandraub hängen ja zusammen. Das Bild ist schon beim 4. Jahrh. in Verbindung mit anderen, bei welchen ebenfalls die Meeresfläche den Hintergrund bis oben füllt, erwähnt worden. Da ein Nachleben dieser etwas altertümlich anmutenden, aber monumentalen Darstellungsweise auch neben anderen perspektivisch freien möglich ist — genau wie später in Pompei —, steht sie der Zurückführung auf Artemon nicht im Weg und der idyllische Zug des Bildes mit dem Gegensatze der Prinzessin und der Fischer ließe sich gegen einen früheren Ansatz geltend machen. Zum Beweise genügt das aber um so weniger, als die Formgebung verhältnismäßig streng und auch die Komposition sehr einfach ist: eine Gegenüberstellung in der Fläche. Von den feineren Reizen des Vorbildes ist nichts erhalten. Von den pompeianischen Deianeirabildern mit Nessos war ebenfalls schon beim 4. Jahrh. die Rede. Undenkbar ist die Zurückführung auf Artemon nicht, aber die Feststellung eines älteren Vorbildes hat ihre Schwierigkeiten und die Abwandlungen schwanken zu stark, als daß man eine rechte Vorstellung gewänne.

Herrmann Tf. 70

Bei einigen weiteren Malern ist die ostgriechische Herkunft bezeugt. So gab ein Maler Lykon in der lateinischen hexametrischen Signatur seiner Bilder in einem Tempel der latinischen Stadt Ardea an, daß er aus dem weiten Asien stamme. Er erhielt zum Lohn für die Ausschmückung des Tempels das Bürgerrecht und hieß nun Marcus Plautius, wobei man an Novius Plautius, den Meister der Ficoronischen Ciste denkt. Da er seine Hexameter nicht wohl vor Ennius gemacht und das Bürgerrecht nicht nach dem Bundesgenossenkrieg erhalten haben kann und da Plinius die Altertümlichkeit der Schrift bemerkt, wird er dem 2. Jahrh. angehört haben. Um 100 lebte die Bildnismalerin Jaja aus Kyzikos in Italien, auf welche wir im Zusammenhange ihres Sonderfaches zurückkommen, etwas später Tlepolemos von Kibyra, der malerische Sachverständige des Verres. Ein von Plinius flüchtig erwähnter Maler Aristobulos aus Syrien wird auch am ehesten der hellenistischen Zeit, wo dieses Land erst recht in den Bereich der griechischen Kultur trat, angehören. Einen in der zweiten Hälfte des 1. Jahrh. lebenden Wandmaler Seleukos, dem Namen nach vermutlich auch ein Syrer, haben wir bereits durch seine Signatur in dem römischen Tiberhause kennen gelernt. Er mag ein reiner Dekorationsmaler gewesen sein und dies kann auch für Apaturios von Alabanda gelten, auf dessen Architekturmalerei in Tralles wir zurückkommen. Auch der Mosaikmaler Dioskurides von Samos wird unten in anderem Zusammenhange behandelt.

Literatur. Ktesikles § 883; Plin. XXXV 140 (*Overbeck* Schriftquellen Nr. 2111). — Artemon § 883. *Overbeck* Nr. 2110. *Brunn* II 284. *Springer-Wolters* Handb.[10] 357f.; *Rochette* Choix peint. Pompei Tf. 14 (Jahresh. XII 1909, 170). *Roßbach* RE II 1448, 25. Werke: zur Apotheose des Herakles in der jüngeren klassischen Kunst vgl. *Furtwängler* Mythol. Lexikon I 2240 (Gr. Vm. Tf. 109, 2). Danae § 869, vgl. *Helbig* Wandmalerei 145 f. *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 232 f.; ein anderer Bildtypus bei der in gleicher Lage befindlichen Auge auf einer späten Münze, *Marx* Ath. Mitt. X 1885, 21. Deianeira §§ 868, 871, 901; ein aus gewöhnlichen Typen zusammengeflicktes Bild wie Ann. d. Inst. 1879 Tf. M kommt schwerlich in Frage (vgl. *Amelung* Skulpt. d. Vatikan. Mus. I 541). — Lykon *Overbeck* Nr. 2378. *Brunn* II 303 f. *Klein* Gesch. III 330. Die Lesart cluet Asia lata kann nach den einander ergänzenden Handschriften als zuverlässig gelten, vgl. *Detlevsens* und *Mayhoffs* Ausgaben des Plinius. Der Gedanke, daß dieser Maler der Komödiendichter Plautus sei, ist ganz grundlos; denn metrische Signaturen kommen seit dem Archaismus vor. — Jaja §§ 918 f. — Tlepolemos Cic. in Verrem IV 13, 30; *Brunn* I 608. — Aristobulos *Overbeck* Nr. 2118. — Seleukos §§ 875, 879. — Apaturios §§ 954, 956. — Dioskurides §§ 931 ff., 940.

Die Bilder aus dem Hause des M. Lucretius

§ 903 Abb. 664 Herrmann Tf. 59 ff.

Das Triclinium im pompeianischen Hause des M. Lucretius wurde von drei großartigen Wandgemälden beherrscht, die alle die Macht des Dionysos feiern. Erfindung und Ausführung halten einander in seltenem Maaß die Wage; die Wandmalerei steht hier auf einer Höhe, auf welcher eine weitere Annäherung an die Tafelmalerei nur um den Preis der Frische und Stärke der Wirkung zu erreichen gewesen wäre. Alles ist hier so aus einem Gusse, so groß und sicher, voll von Saft und Kraft, daß man nur ungern nach Vorbildern und nach der Treue der Wiedergabe fragt. Allein diese Frage drängt sich auf, denn vor keinem anderen Bilde hat man so sehr die Empfindung, hellenistischer Kunst in ihrer besten Kraft, frei von jedem Schwulst und leeren Pathos und doch voll strotzender Fülle und

Abb. 659 wirkungssicherem Ausdruck gegenüberzustehen. Am nächsten kommt das herculanische Telephosbild, aber was dort von entschieden spätpergamenischem Stil ist, beeinträchtigt zum Teil die einfache Größe der Wirkung; in dieser Hinsicht kann sich zumal der Herakles des herculanischen Bildes mit dem pompeianischen nicht messen. So möchte man glauben, Werke des 3. Jahrh. vor sich zu sehen. Der pompeianische Maler aber ist so ganz vom Geiste des großen Hellenismus erfüllt, daß sich ohne den Vergleich unabhängiger Wiederholungen nicht sagen läßt, ob er treu kopiert oder frei nachgeschaffen hat; an peinliche Treue bis ins einzelne der malerischen Behandlung hinein zu glauben, fällt schwer. So würde die Einheitlichkeit der Koloristik aller drei Bilder, ihre starke, aber sicher beherrschte Farbigkeit, die im wesentlichen auf dem Grundakkorde von Rot und Blau beruht, bedingen, daß auch die Vorbilder vom gleichen Meister, womöglich aus dem gleichen Zyklus stammten. Das läßt sich aber nicht beweisen, am wenigsten heut, wo nur noch das Omphalebild leidlich erhalten ist; nur die allgemeine Einheit des Stils ist unverkennbar.

Abb. 664 Herrmann Tf. 59f. Farbendruck 3 Wir betrachten zunächst das Bild des Herakles bei Omphale. Fläche und Raum sind mit Gestalten, über welchen nur noch wenig Luft bleibt, erfüllt. Es sind nur acht Erwachsene, von welchen nur drei ganz sichtbar sind, und drei kleine Eroten, und doch haben wir den gleichen Eindruck der Fülle und Menge wie bei ähnlichen Bildern von Rubens, an den man mit Recht erinnert hat. Alles beherrscht die um Haupteslänge überragende Athletengestalt des Herakles, dessen gewaltiger Körper fast nackt in dem wundervollen Goldbraun seiner sonnengewohnten Haut schimmert und sich von dem Blau der oberen Bildhälfte ebenso stark abhebt, wie er zu dem Rot und Gelb der unteren überleitet. Mit Recht sagt *Julius Lange,* diese Gestalt sei „von unvergleichlicher Klarheit, Saftigkeit und einem Reichtum der Farbe wie eine reife Pflaume". Wer sonnengebräunte männliche Körper kennt, wird in diesem Vergleich keine Beeinträchtigung des Kraftausdruckes finden; denn das lebendig schwellende Gewebe von Muskelfleisch und Haut ist kein toter Stahl. Aber dieser Hühne mit dem mächtigen Brustkorb und dem Stiernacken steht nicht sicher vor uns: er stützt sich mit dem rechten Arme schwer auf die Schultern des feisten Priapos, der verschmitzt zu ihm aufblickt, und auch sein Kopf neigt sich dorthin. Kompositionell hält die entgegengesetzte leichte Schräge des Thyrsos, den er mit der Linken aufstützt, der Neigung dieser mächtigen Mittelgestalt die Wage; aber der Ausdruck dieses weinschweren Anlehnens des hellenischen Heroen an den unwürdigen asiatischen Begleiter findet kein Gegengewicht: wir empfinden die Schmach, die er selbst trotz der betäubenden Wirkung des Weines und der wilden Musik, die ihm in die Ohren gellt, in seinen gequälten Zügen deutlich genug verrät, und sehen den Triumph der Omphale, die mit dem Blick einer kalten Kokette im Schmuck des Löwenfelles und mit der Keule des Helden prunkend dasteht.

§ 904 Herakles hat Grund, sich von ihr abzuwenden; denn fühllos hat ihn der riesige Humpen, mit dem ein Eroskind zu seinen Füßen spielt, noch nicht gemacht; und mit ihm fühlt auch ein efeubekränztes Mädchen der Omphale: es senkt den Blick, der den Helden so gesehen hat. Ein zweites neben ihr blickt zu ihm auf und hinter Omphale erscheint der vierte in dieser Reihe von Köpfen: der des braunen lydischen Jünglings, auf dessen hochgestelltes Knie sich die Königin lehnt. Er ist genau wie der ihre gerichtet, jenes Kunstmittel der Abb. 655, 659 Betonung durch Verdoppelung, das uns schon mehrfach begegnet ist, so im Briseis- und im Telephosbilde. Hinter Priapos erscheinen Kopf und Arm eines Mädchens, die ihr Tympanon am Ohre des Herakles schlägt, so wie ihm ein kleiner Eros über die Schulter angestrengt ins andere Ohr flötet. Hinter ihr ist noch der pinienbekränzte Kopf eines braunen Burschen, wohl eines Satyrs, halb sichtbar und hinter dem Bein des Priapos lugt ein kleiner Eros hervor, der das lange Gewand des Gottes lüftet und über den Anblick staunt, der sich ihm da unter dem fruchtgefüllten Bausche bietet. Davor liegt in der Ecke der Köcher des Herakles.

Diese Komposition aus Körpern, Köpfen und Gewändern ist ungemein reich und dabei Abb. 648, 655 doch ebenso klar und einfach wie etwa im Briseisbild und selbst im Alexandermosaik. Sie gliedert sich in die größere Heraklesgruppe und die kleinere Omphalegruppe; diese geht in schräger Seitenansicht in die Tiefe, jene kommt in annähernder Vorderansicht aus der Tiefe heraus wie ein Zug, der vor den Zuschauern anhält. Der Einschnitt ist ähnlich fühlbar wie in dem Mosaik und wird auch in der Fläche durch den Mantel und den Thyrsos des Herakles betont. Trotz ihrer Raumwerte stehen denn auch die drei Hauptgestalten in der gleichen

Fläche, die direkt an die Vorderfläche des Bildes und damit an den Beschauer heranreicht. Dem entspricht der niedrige Augenpunkt und die Enge des Rahmens um diese gedrängte, im Herakles zu gewaltiger Masse gesteigerte Fülle. Es ist in der Form wie im Geiste der gleiche asianische Stil voll strotzender Kraft und starker Sinnlichkeit, durch und durch empfunden und daher ohne leeres Formelwerk: Stil, nicht Manier.

Auch die Koloristik zeigt die Gewohnheit, mit großen Massen sicher zu schalten und mit großen Gegensätzen, die doch fest miteinander verbunden sind, zu wirken. So sind das Blau und das Rot der oberen und der unteren Bildhälfte durch entsprechende Verteilung und durch den Dreiklang sowie durch Mischung mit dem zum Blau komplementären Gelb miteinander verzahnt — eine Farbenrhythmik, die die Formenrhythmik begleitet und durchkreuzt. Diese besteht in der Fläche hauptsächlich im vielfachen Zusammenklang und Gegenspiel der Schrägen, deren Grundakkord in den Körpern von Herakles und Omphale angegeben ist; einzelne Senkrechte und Wagerechte gewähren dem ganzen Halt und dem Auge Ruhe. Dies soll hier nicht im einzelnen verfolgt werden; nur auf die kunstreiche Anordnung der Köpfe in Reimpaaren, Gegensätzen und rhythmischen Reihen sei noch hingewiesen: Omphale und ihr Diener; Herakles und das mitfühlende Mädchen; Priap und die Tympanonspielerin; Hoch- und Niederblicken der Mädchen neben den geraden Blicken der Omphale und des Lyders. All das drängt sich nicht auf, sondern trägt nur klärend, ordnend und verbindend zu der reichen Harmonie der Gesamtwirkung bei. Das Ganze aber beherrscht der eine mächtige Akzent der Hühnengestalt des Herakles, dem solche Schmach geschieht, mit dem ein eitles Weib und die Kindlein ihr Spiel treiben.

§ 905 — Herrmann 77 Tf. 61

Aus der Tiefe wie die Heraklesgruppe kommt die ganze Komposition des zweiten Bildes: der Triumph des Dionysoskindes. Auf dem Wagen, den zwei weiße Stiere ziehen, thront feierlich in weißem Gewande der alte Silen und hält das Knäblein, das spielend nach seinem Thyrsos greift. Der Wagen hat eben angehalten; der führende Satyrbursche steht aufblickend umgewendet und ein Mädchen reicht einem zweiten den mystischen Korb herab: es gilt das erste Dionysosfest zu feiern. Eine dritte Nymphe blickt rückwärts, in reizvollem Gegensatze der Richtungen, vom Wagen herab; vorn wendet sich ein kleiner Pan dem Satyr zu und an der anderen Seite des etwas schräg stehenden Wagens erscheint über dem einen Stier eine ähnliche Reihe von Köpfen wie bei der Omphale: ein flötender Satyr und drei Mänaden; vom Tympanon der ersten hebt sich der Kopf des Satyrs ab. Im Hintergrunde ragen ein viereckiger und ein runder Pfeiler hoch auf. Wir gehen auf dies traurig zerstörte Bild nicht näher ein; es zeigt den gleichen Stil, doch eine andere Tonart als das vorige. Die ruhigere Stimmung spricht sich auch in der Koloristik mit ihrem reichlichen Weiß aus. Die Komposition beruht auf der großen, fast die ganze Gestaltenmasse beherrschenden räumlichen Diagonale; sie staut sich, auch koloristisch, an den von der Seite gesehenen Gestalten des Vordergrundes und findet ihre Gegenbewegung in dem rechteckigen Pfeiler und dem Thyrsos, der auch in der Fläche eine weitere Diagonale zwischen Senkrechten und Wagerechten gibt. Das gleiche Grundschema zeigt ein Bild des Zuges von Dionysos mit Ariadne im Frontohause. Da reitet Silen auf seinem Esel neben dem Wagen und schreitet noch ein fast nach vorn gewendeter Satyr daneben. Er blickt zur Seite wie der ohrspitzende Esel, so daß auch hier wieder eine Gegenbewegung entsteht, und an der anderen Seite staut sich der Zug an der Rückenansicht einer Mänade; dahinter blickt der Kopf einer zweiten herüber. Dies Bild ist lockerer und luftiger; es ist ein anderes Stilgefühl darin — eher das des pompeianischen dritten Stils als eines andersartigen Vorbildes. Hier kann darauf nicht näher eingegangen werden.

Herrmann 80 Tf. 62 f.

Das dritte Bild zeigt Dionysos bei der Errichtung des Tropaions für den indischen Feldzug. Hier tritt naturgemäß das kriegerische Gerät, darunter fünf Schilde, stärker hervor und die Gestalten sind daher weniger zahlreich und gedrängt; aber auch hier ist fast die ganze Bildfläche mit Form erfüllt und die Tiefe durch mannigfache Raumschrägen fühlbar gemacht. Die reiche Rhythmik des Bildes soll nicht näher erörtert werden; nur auf den prachtvollen Kopf des Dionysos, der sieghaft aus dem Bild herausblickt, sei noch hingewiesen: praxitelische Schönheit mit hellenistischem Feuer erfüllt.

Literatur. Vgl. § 893. *Herrmann* Denkmäler 75 ff. Tf. 59—63 Farbendruck 3. Vgl. das Votivbild eines komischen Schauspielers § 951. Omphalebild: *Julius Lange* D. menschl. Gestalt 75, 78, 81;

Klein Jahresh. XV 1912, 162, 23, der die von *Herrmann* fein gefühlte Stimmung gewiß mit Unrecht nicht anerkennt; dies Bild ist eben von anderen Omphalebildern wie Jahresh. XIII 1910, 129 grundverschieden. Dem frühen Hellenismus, der noch etwas von der Größe der Alexanderzeit besaß, ging es wohl gegen das Gefühl, den Herakles der letzten Würde zu entkleiden; er empfand noch die Tragik seiner Lage. Sehr unglücklich und im Widerspruche mit dem Augenschein ist der Einfall von *Robert* Heldensage 594, 4, Herakles suche eine Traube des Priapos zu erhaschen. Die Hand des schwer aufgestützten Armes hängt vielmehr genau so lose herab wie bei dem lysippischen Herakles des farnesischen Typus. Vgl. *Furtwängler* Mythol. Lexikon I 2247 f. Frontohaus Röm. Mitt. XVI 1901, 342. Der Besitzer hieß allem Anschein nach M. Lucretius Fronto; die Benennung des anderen Hauses beruht auf der Aufschrift eines gemalten Briefes an M. Lucretius.

3: Alexandrinische Maler

§ 906 Zu den von Plinius kurz erwähnten Malern gehört Polemon von Alexandria: dies ist der einzige alexandrinische Maler, den wir ohne Einschränkung als solchen gelten lassen können. Denn Antiphilos war lange vor der Gründung der Stadt ein reifer Meister und falls er in Alexandria eine eigentliche Schule gebildet hat — was, wie wir sahen, durchaus fraglich ist —, so lassen sich jedenfalls keine Namen von Schülern nachweisen. Bei der Anziehungskraft, die die neue Großstadt nach Ausweis der Bildhauerinschriften ausübte, darf ein dort tätiger Meister niemals ohne weiteres als Einheimischer im künstlerischen Sinn angesehen werden. Einen Hinweis in dieser Richtung geben auch die freilich allzu knappen Angaben über den im 2. Jahrh. tätigen „Topographen“ Demetrios. Drei verschiedene Nachrichten über die Ankunft des von seinem Bruder vertriebenen Ptolemaios Philometor in Rom ergänzen einander und ergeben, daß der König dort von einem Maler Demetrios, Sohn des Seleukos, den er während seines früheren Aufenthaltes in Alexandria oft zu Hofe geladen hatte, gastlich aufgenommen wurde. Dies zeigt nicht nur, daß Demetrios schon kurz vor der Vertreibung der Künstler aus Alexandria durch die Schreckensherrschaft des Ptolemaios Physkon, Mitte des 2. Jahrh., die Stadt verlassen hatte, sondern läßt es auch als fraglich erscheinen, ob er dort heimisch war; der Name seines Vaters weist eher nach Syrien. Sein Verkehr bei Hofe bürgt für eine gewisse künstlerische Bedeutung; man kann sich daher schwer denken, daß er nur Landkarten für die alexandrinischen Geographen gefertigt habe. Näher liegt die damit übrigens vereinbare Annahme, daß er ein Landschaftsmaler war, und dafür sprechen gute Gründe. Wir kommen im Zusammenhange darauf zurück; desgleichen auf den späthellenistischen Maler einer riesigen scaena in Rom, Serapion, dessen Name nach Ägypten zu weisen scheint.

Nur als Dilettanten wird man den Grammatiker Dionysios Thrax zu betrachten haben. Er malte seinen bis Mitte des 2. Jahrh. lebenden Lehrer Aristarchos mit der Tragödie in oder an der Brust. Diese Nachricht läßt verschiedene Deutungen zu. Die Geschmacklosigkeit, den Aristarchos mit einer kleinen Gestalt der Tragödie im durchsichtigen Brustkasten gemalt zu haben, wird man auch einem Dilettanten nicht ohne bestimmte Überlieferung zutrauen. Man hat deshalb an eine allegorische Darstellung gedacht: die Gestalt der Tragodia an seiner Brust ruhend. Dies ist nicht ausgeschlossen und der Ausdruck ἐν τῷ στήθει ist auf keinen Fall ein Hindernis; denn der Scholiast braucht selbst keine deutliche Vorstellung von dem Bilde gehabt zu haben. Aber eben deshalb liegt vielleicht eine einfachere Deutung näher. Wir besitzen eine aus dem 3. Jahrh. nach Chr. stammende Büste eines Mannes, wohl eines Tragöden, auf dessen Brust eine kleine tragische Maske angebracht ist. Der Gedanke, daß dies ein Bildnis des Aristarchos sei, dürfte freilich zu weit gehen; aber daß sich schon Dionysios bei seinem Bilde des gleichen einfachen Ausdrucksmittels bedient hat, ist sehr wohl möglich.

§ 907 Endlich ist hier eines freilich schlecht bezeugten Malers Euanthes zu gedenken. Achilles Tatius nennt ihn als Meister eines Bilderpaares, das sich angeblich im Opisthodom des Zeustempels in Pelusion befand: die Befreiung der Andromeda durch Perseus, des Prometheus durch Herakles. Von diesem war schon bei Parrhasios die Rede: die Beschreibung entspricht genau der bildlichen Typik. Dies gilt in etwas geringerem Maaß auch für das Andromedabild, das den Angriff des Perseus auf das Ungetüm zeigte, also einen früheren

Augenblick als in der wahrscheinlich auf Nikias zurückgehenden Typenreihe. Allein dadurch wird nur bewiesen, daß der Schriftsteller diese Typen kannte, was um so weniger merkwürdig ist, als schon Lukian den gleichen Andromedatypus zweimal beschreibt. Im einzelnen ergeht sich Achilles in geschmackloser Rhetorik, die durchaus literarisch und ohne nähere künstlerische Anschauung, ja zumal bei Andromeda ganz unkünstlerisch gedacht ist. Mit ihren Augen, die schon hoffnungsvoll, aber doch noch wie welke Veilchen blicken, ihren blassen, aber doch nicht mehr ganz blassen Wangen ist wirklich nichts anzufangen und die Blutstauung an ihren gefesselten Armen und erstorbenen Fingern ließe sich ja gewiß mit Schwarzblau und Weißgelb malen, erweckt aber auch wenig Vertrauen. Da wir die Bildtypen sowieso kennen, nützen uns diese Beschreibungen nicht viel; denn der Maler Euanthes, der auch ein Kopist gewesen sein könnte, ist nicht nur zeitlich unbestimmt — er könnte von etwa 400 ab bis tief in die Kaiserzeit irgendwann gelebt haben —, sondern kann sehr wohl von dem Schriftsteller erfunden sein. Jedenfalls genügen die Bezeugung und der Ort der Bilder oder vielleicht nur der Handlung nicht, in ihm einen alexandrinischen Meister zu erkennen.

Literatur. Vgl. §§ 826, 836, 843, 883, 975, 984 (Antiphilos, audacia Aegyptiorum, Landschaftsmalerei?). Fremde Künstler in Ägypten: *Edgar* Cat. ant. ég. du Caire, Greek Sculpture VII. Vgl. *Leonhard* Neapolis II 1914, 151. Polemon Plin. XXXV 146 (*Overbeck* Nr. 2143). Demetrios *Overbeck* Nr. 2141 f. *Brunn* II 289; vgl. *Helbig* Campan. Wandmalerei 289 f.; *Woermann* D. Landschaft in d. Kunst d. alten Völker 219. Zu Physkon Athenaeus IV p. 184b, c. Vgl. §§ 974f., 984. Serapion §§ 971, 983. Dionysios Thrax *Overbeck* Nr. 2140. *Sauer* Künstlerlexikon IX 318. *Helbig* Führer[3] I 466 Nr. 836; *Bernoulli* Röm. Ikonographie I 67 ff. Euanthes: vgl. §§ 754, 757; *Milchhöfer* Befreiung des Prometheus 8 ff.; *Blümner* Archäol. Studien zu Lukian 57 ff.; *Kuhnert* Mythol. Lexikon III 2047, 2053; *Rodenwaldt* Komposition 151, 3. — Den Galaton mit *Brunn* II 288 und *Overbeck* 410 zu den Alexandrinern zu rechnen, besteht kein zureichender Grund, vgl. §§ 885, 887. Vermutungen über alexandrinische Bilder: *Klein* Gesch. III 105, 108; *Pagenstecher* Expedition Sieglin II 3, 62; vgl. § 912.

4: Sonstige hellenistische und kaiserzeitliche Maler

§ 908 Die meisten hellenistischen Maler von irgendwelcher Bedeutung sind schon im Überblick und in den vorstehenden Abschnitten genannt worden; manche von ihnen und einige weitere werden unten im Zusammenhange der verschiedenen Gattungen behandelt: Bildnis, Sittenbild, Stilleben, Landschaft, Architekturmalerei, sakrales Handwerk. Hier wird nur der Rest der zeitlich bestimmten Maler bis zum Ausgange des Altertums zusammengestellt — in aller Kürze, denn wir wissen von ihnen fast nichts für ihre Kunst Erhebliches.

Von Hippys, dessen Zeit sich zwischen dem späteren 4. und dem frühen 2. Jahrh. nicht näher bestimmen läßt, war schon beim 4. Jahrh. die Rede. Der ersten Hälfte des 3. Jahrh. gehört Olbiades an. Pausanias erwähnt von ihm ein Bildnis des Kallippos im athenischen Buleuterion. Dies war der Führer der attischen Truppen, die die Thermopylen gegen die Galater verteidigten, das Bild wird ihn daher als Feldherrn dargestellt haben. Die Tätigkeit des Olbiades kann ebensowohl im 4. Jahrh. begonnen wie in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. herabgereicht haben. Um 200 ist vielleicht Eirene, die Tochter und Schülerin des Kratinos, anzusetzen, sofern ihr das Bildnis des Tänzers Alkisthenes angehört und dieser mit dem in einer delphischen Inschrift genannten gleichgesetzt werden darf — was bei der Seltenheit des Hervortretens von Tänzern vor der Kaiserzeit keine allzu kühne Vermutung ist. Dazu bedarf es freilich der Annahme, daß bei Plinius von einem Bilde der Kalypso von Eirene, nicht von einer Malerin Kalypso die Rede sei. Hierfür spricht die Tatsache, daß der Name Kalypso bei sterblichen Frauen nicht üblich war, und selbst wenn Plinius damit eine Malerin gemeint haben sollte, so stände dem ein kaum zweifelhaftes ähnliches Versehen bei einem Werke der Eirene gegenüber: aus einer Kore in Eleusis hat er ein gewöhnliches Mädchen gemacht. Außerdem nennt Plinius noch einen Gaukler Theodoros und einen Greis, der aber sein Dasein vielleicht nur einer Textverderbnis verdankt. Von Eirene scheinen demnach die Kore, die Kalypso und zwei oder drei Bildnisse bekannt gewesen zu sein. Auf ihren Vater Kratinos kommen wir beim Sittenbilde zurück. In die erste Hälfte des 2. Jahrh. fällt die Tätigkeit des Makedonen Herakleides, der wie

Protogenes anfangs Schiffe bemalt haben soll, und des Metrodoros von Athen, wohin sich auch Herakleides nach dem Zusammenbruch des makedonischen Reiches begab. Beide waren namhafte Meister und Metrodor zeichnete sich gleichzeitig als Philosoph aus. Der Makedonensieger Aemilius Paulus ließ ihn sich daher von den Athenern als Hauslehrer und zur malerischen Verherrlichung seines Triumphes mitgeben — für Hellas ein trauriges Zeichen der Zeit, obwohl Paulus einer der wenigen wirklich humanistisch gesinnten vornehmen Römer war. Auf die Gattung der Triumphbilder kommen wir im Zusammenhange zurück.

Auch ein unteritalischer Meister, der ebenfalls nicht nur Maler war, arbeitete wahrscheinlich im Auftrage des Paulus: der Tragödiendichter Pacuvius, dessen Gemälde im Tempel des Hercules am Forum boarium gerühmt wurde. Pacuvius war für lange Zeit der letzte Italiker von Stande, der den Pinsel führte — vielleicht sogar der einzige, denn die Malerei des um 300 lebenden Fabius Pictor steht, wie wir beim 4. Jahrh. sahen, nicht außer Zweifel. Plinius weiß nach ihm erst einen venetianischen Ritter Turpilius, seinen Zeitgenossen, zu nennen, dessen Werke in Verona er rühmt — leider ohne andere Angabe als die, daß er ein Linkser gewesen sei. Auch Turpilius wird als Maler ernst zu nehmen gewesen sein, während die kleinen Bildchen des gleichzeitigen Prokonsuls Titidius Labeo wohl nicht nur aus Standesvorurteil verlacht wurden: er wird ein Dilettant wie die Kaiser Nero, Hadrian, Marcus, Alexander Severus, Elagabal, Valentinian gewesen sein. Dagegen war es dem Redner Messala und dem Kaiser Augustus offenbar ernst damit, wenn sie einen stummen Knaben aus edlem Hause, Q. Pedius, die Malerei lernen ließen; er starb als aussichtsvoller Schüler. Römische Würde bewies auch Famulus, der im goldnen Hause des Nero malte; er trug selbst auf dem Gerüste die Toga und malte nur wenige Stunden am Tage, trat also als Mann von Stand auf. Außer seinen Wandgemälden nennt Plinius eine Minerva, die den Betrachter in jeder Richtung ansah, ein bekannter perspektivischer Trick, der wenigstens für den Kopf annähernde Vorderansicht bedingt. Wenn er von Plinius als floridissimus oder floridus et vividus bezeichnet wird, so versteht man das bei einem Meister des vierten Stiles leicht. Er wird zu den Bahnbrechern dieses licht- und farbenfrohen, sinnlich lebendigen Stils gehört haben.

§ 909 Endlich nennt Plinius anerkennend Cornelius Pinus und Attius Priscus, die unter Vespasian im Tempel der Honos und Virtus malten. Den Priscus nennt er antiquis similior; er war also ein Klassizist und ist daher oben bereits gelegentlich des pompeianischen Iphigenienopfers erwähnt worden. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang auch des Atheners Alexandros, von welchem schon beim 5. Jahrh. die Rede war. Wir kennen ihn zwar nur als Kopisten des Bildes der Knöchelspielerinnen, doch kann er auch selbständige Bilder neuattischen Stiles wie jene weißgrundigen Wandgemälde im Tiberhaus, mit welchen sich sein Marmorbild gerade in den kopistischen Stilfehlern berührt, gemalt haben. Er wird im 1. Jahrh. v. Chr. oder etwas später, dagegen schwerlich früher gelebt haben. Von ganz anderer Art war offenbar der letzte hier noch zu nennende Meister aus dem 1. Jahrh. v. Chr.: Arellius, ein um die Mitte des Jahrhunderts namhafter Maler, der dadurch auffiel, daß er seinen Göttinnen die Züge seiner jeweiligen, vielfach wechselnden Geliebten gab — ein gefundenes Fressen für den Klatsch und ein Zeichen dafür, daß er kein Klassizist war.

Im 2.—3. Jahrh. finden wir wieder zwei „Metrodore", von welcher Art Hellas, wie Lessing im Laokoon bemerkt, mehr als einen besaß: gleichzeitig Maler und stoische Philosophen oder doch Lehrer geistiger Bildung. Diognetos ist uns als Lehrer des Kaisers Marcus bekannt, Hermogenes durch die fanatischen Angriffe des Tertullian, der an ihm als räudigem Schafe der Christenherde schweren Anstoß nahm. Hermogenes war nämlich Christ, zog aber nicht die Folgerung daraus, sein denk- und sinnenfrohes Hellenentum zugunsten orientalischer Mystik, Dogmatik und Askese aufzugeben. Der Stimmungsgehalt des Christentums hat ihn wohl als Künstler, die christliche Lehre als Stoiker angezogen, aber das geforderte Opfer des Intellektes und der Sinne brachte er nicht: er blieb Stoiker, malte weiter heidnische Bilder, wohl gar von Göttern, und huldigte weiter den Frauen — pingit illicite, nubit assidue, sagt der gegen den verhaßten Häretiker eifernde karthagische Theologe, dem jeder Sinn für hellenische Wissenschaft, Kunst und Menschlichkeit fehlte. In der ersten Hälfte des 3. Jahrh. lebte der Karer Aristodemos,

den der dritte Philostrat rühmt: er schrieb über die ältere Malerei und malte selbst nach der Lehre des Eumelos, „in welche er viel Anmut legte". Eumelos wird von dem zweiten Philostrat auch als Maler einer Helena auf dem römischen Forum genannt. Ob er der persönliche Lehrer des Aristodemos war, fragt sich; dieser braucht nur seinem Vorbild und seiner Theorie (σοφία) gefolgt zu sein. Daß er aber ein sehr viel älterer Meister war, ist kaum anzunehmen; denn wenn sich Aristodemos als Klassizist an einen bestimmten alten Meister angelehnt hätte, — was praktisch nicht leicht ist, wenn man nicht bloß kopieren will —, so wäre ein bekannter Name zu erwarten. Die Worte des älteren Philostrat weisen denn auch eher auf einen Meister seiner Zeit, der zweiten Hälfte des 2. Jahrh.

Um die Mitte des 3. Jahrh. galt Karterios als der beste Maler; ihm gelang ein gutes Bildnis des Plotinus ohne Sitzungen, die der Philosoph verweigerte. Dies ist nicht so unerhört, wie vielleicht mancher meint; ein starker Formensinn vermag derartiges bei ausgiebiger Beobachtung jederzeit zu leisten. Im 4. Jahrh. lebte Hilarius, ein in Athen ansässiger Bithynier, von dem es heißt, daß in seinen Händen Euphranor nicht gestorben sei. Dies ist angesichts des allgemeinen Standes der bildenden Kunst in dieser Zeit nur als relatives Werturteil zu betrachten; denn wenn auch ein gewisser Klassizismus wie etwa bei der lateranischen Statue des Konstantin noch einige Verbindung mit dem lebendigen Hellenentum aufrecht erhielt und zumal die Miniaturen noch lange nach der um die Mitte des Jahrtausends erfolgten Bildung des byzantinischen Stiles das klassische Erbe in Kopien auffällig rein bewahrten, so regte sich doch schon längst der neue Geist der mittelalterlichen Kunst, in der das hellenische Leben erstarb. Dies gilt vollends für den letzten Maler, dessen Namen wir kennen: Lucillus, der gegen Ende des 4. Jahrh. das Haus des edlen, klassisch gesinnten Symmachos mit Gemälden schmückte. § 910

Literatur. Hippys § 858. — Olbiades *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2145; *Brunn* II 293. — Eirene *Overbeck* Nr. 2104, 2153 (Plinius XXXV 147); *Brunn* 299; vgl. *Mayhoffs* Ausgabe und *Kalkmann* Quellen des Plinius 181 f., nicht berücksichtigt von *Lippold* RE X 1799, 2. Kratinos §§ 931, 940. — Herakleides *Overbeck* Nr. 2147 f.; *Brunn* 294; *Kalkmann* Quellen d. Plinius 35, 225 f. — Metrodoros Nr. 2147; *Brunn* 293 f.; *Urlichs* D. Malerei in Rom vor Caesar, Würzb. Progr. 1876, 16. Vgl. § 984. — Pacuvius Nr. 2375; *Brunn* 303; *Urlichs* a. O. 16 f. (Fabius Pictor § 858). — Turpilius Nr. 2385. — Titidius Labeo Nr. 2386 (kaiserliche Dilettanten Nr. 2308—2316; *Brunn* 308). — Q. Pedius Nr. 2387. — Famulus („Fabullus, Amulius") Nr. 2388; *Brunn* 307; *Sellers* 148 *(Traube)*; *Roßbach* RE VI 1985, der den Worten des Plinius dadurch gerecht zu werden sucht, daß er floridus nur auf die Architekturmalerei des vierten Stils, gravidus ac severus dagegen auf die Bilder bezieht. Das trifft aber höchstens auf Ausnahmen wie das Iphigenienopfer zu; der vierte Stil ist auch in den Bildern floridissimus. Die Würde und Strenge betrifft offenbar nur die Person und höchstens im Gegensatze zu Arellius auch die Kunst des Malers; so auch *Sellers* 148. *v. Jans* Lesung floridis tumidus ist nicht glücklich. Goldnes Haus *Weege* Jahrb. XXVIII 1913, 127 ff. Tf. 4 ff.; Ant. Denk. III Tf. 13 ff. Vgl. *Rodenwaldt* 248 f., auch zu den folgenden. — Cornelius Pinus, Attius Priscus Nr. 2391; vgl. § 869. — Alexandros §§ 721, 733. — Arellius Nr. 2383. Vgl. die Aphrodite des Adonisbildes *Herrmann* 67, 5 Tf. 52. — Diognetos Nr. 2311; *Brunn* II 309; *v. Armin* RE V 785 f. 17. Daß der Kaiser zwei gleichnamige Lehrer gehabt habe, ist kaum anzunehmen. — Hermogenes Nr. 2393. Vgl. *Smith-Wace* Dictionary of christ. biography III 1 f. — Aristodemos, Eumelos Nr. 2394 f.; *Brunn* 309; *Sauer* Künstlerlexikon XI 76. — Karterios Nr. 2396. — Hilarius Nr. 2397; *Brunn* 309. — Lucillus Nr. 2398 f. — Von den weiteren bei *Brunn* 310 f. zusammengestellten Namen scheidet er selbst mit Recht aus den Didymos, der offenbar weder Maler noch Schriftsteller, sondern Bordellwirt war, und höchst wahrscheinlich auch den Menestratos, der eher ein Schriftsteller gewesen sein wird; ferner den bei Lukian schwerlich geschichtlich gedachten Kallides, der nur als Liebhaber einer Hetäre genannt wird. Andere halten auch die Namen dreier in den Epigrammen des 1. Jahrh. n. Chr. von Lucillius und Leonidas von Anthedon verspotteter Maler für erfunden: Eutychos, Rufus, Diodoros. Dies liegt zumal bei dem Namen Eutychos, Anthol. XI 215, der wirklich lucus a non lucendo ist, nahe: denn es gelang ihm weder seine Bilder noch seine zwanzig Kinder ähnlich zu machen (*Sauer* Künstlerlexikon XI 95). Auch die Epigramme XI 213 und 233 sind ohne zeitgenössische Beziehung an sich witzig, doch kann es die Maler Rufus und Diodor trotzdem gegeben haben (skeptisch *Lippold* RE 2. Reihe I 1213, 19, Rufus; ohne Bedenken *Roßbach* und *Sauer*, Diodor). Nichts anzufangen ist endlich mit den Namen Artemidor und Publius bei Martial V 40 (vgl. I 102) und I 109, denn Martial pflegt zwar von wirklichen Zeitgenossen zu sprechen, sie aber unter Pseudonymen zu verbergen; vgl. *Friedländer* Martial 21 f.; zur Sache *Blümner* Archäol. Studien zu Lukian 90 f. 1. So bleibt nur der bei Macrobius Sat. II 2, 10 erwähnte L. Mallius, den *Urlichs* a. O. 22 f. wohl mit Recht für einen in Rom angesehenen späthellenistischen Maler hält. Daß er aber ein Römer von Stande war, folgt aus dem Namen noch nicht; er kann sogar ein Grieche wie jener M. Plautius Lykon gewesen sein (§ 902). Abb. 669

5: Weitere megalographische und idyllische Bilder hellenistischen Stils

§ 911 Von der in den beiden vorigen Abschnitten notgedrungen betretenen dürren Heide einer wenig fruchtbaren Künstlergeschichte kehren wir wieder auf die grüne Weide der lebendigen Anschauung zurück. In zwangloser Folge und ohne die Absicht, ihnen irgend erschöpfend gerecht zu werden, ist hier eine Reihe von Bildern zusammengestellt. Manche sind zweifellos, andere wahrscheinlich, wieder andere schwerlich wirkliche Kopien hellenistischer Gemälde; einzelne können auch auf Vorbilder aus dem späteren 4. Jahrh. zurückgehen, denn das freie Schalten der Wandmaler mit ihren Vorlagen läßt die sowieso nicht scharfe Grenze vollends verschwimmen. Aber darauf kommt es hier nicht an und es wird auch nicht versucht, durch den Vergleich verschiedener Abwandlungen des selben Bildes die vermutliche Urform herzustellen; denn es soll nur ein Gesamteindruck eines Zweiges der hellenistischen Malerei gegeben und das einzelne Werk im Zusammenhange des Ganzen gezeigt werden. Dabei liegt nicht allzuviel daran, inwieweit wir im einzelnen „griechischen" oder „römischen" Hellenismus vor uns haben; Schöpfungen von überzeugender künstlerischer Kraft wird man freilich nicht leicht als selbständige Werke der kampanischen Wandmaler ansehen.

Abb. 665 Wir beginnen mit dem Marmorbilde des müden Silens aus Herculaneum. Nur ein reizvoll abgetönter Hauch der Malerei ist erhalten, aber das genügt, um Geist und Komposition des Bildes zu würdigen. Diese und anscheinend auch die Formgebung könnte sehr wohl dem 4. Jahrh. angehören, jener weist eher in die hellenistische Zeit: der vom langen Ritt ermüdete Silen auf der Akropolis von den Königstöchtern Prokne und Philomela gelabt. Der Einzug des Dionysos in Attika wird hier nicht gezeigt, sondern in einem leicht idyllisch gefärbten Einzelzug angedeutet. Man möchte das Vorbild in einem auf der Akropolis geweihten Pinax suchen; denn dort wurde noch dem Pausanias der mäßig große Stein gezeigt, auf dem Silen gerastet habe. Wir sehen ihn hier als Sitz des müden und durstigen Alten, dem die hilfreich über ihn gebeugte Prinzessin das Trinkhorn gereicht hat; ein Baum rundet die reizvolle Gruppe räumlich ab. Gegenüber steht die Schwester, an den Esel, der müde die Ohren hängen läßt, gelehnt und sieht teilnehmend zu. Mit ihrem breit entfalteten Mantel verdeckt sie den Esel soweit, daß er keine zu große Bedeutung im Bilde gewinnt: nur sein Vorderteil und das schräg in die Tiefe der Bildmitte gerichtete Hinterteil sind sichtbar und geben eine starke Raumanregung in der Richtung, wo die Verbindung der Gruppen in Fläche und Raum liegt und der Sinn des Bildes klar wird. Denn dort steht auf einem niedrigen Pfeiler ein kleines Palladion und daneben die heilige Olive der Akropolis. Das Bild wirkt in seiner schlicht menschlichen und eben dadurch gegensätzlich reizvollen Feinheit geistig wie ein Gedicht des Kallimachos, und auch die Kunst der Komposition ist dieses Vergleiches würdig. Wir verzichten darauf, sie dem Meister im einzelnen nachzurechnen; denn ihr Reiz liegt gerade darin, daß sie, so fühlbar sie ist, sich dem Auge nicht aufdrängt.

§ 912 Die Betrachtung einer Anzahl römisch-kampanischer Wandgemälde beginnen wir mit einem eigentümlichen Werk, das in zwei Ausführungen von sehr verschiedenem Werte vorliegt: die Ankunft der Io in Ägypten. Ein tritonartiger Wasserdämon, wohl der Nil, trägt sie auf seiner Schulter ans Ufer, auf dessen Steine sie eben ihre Füße setzt. Sie reicht, noch ehe sie sich erhoben hat, ihre Hand der Isis, die ihr gegenüber sitzt, fast unbewegt wie ein thronendes Götterbild, mit der Uräusschlange in der Linken und einem kleinen Krokodil als Fußschemel. Neben ihr sitzt das Harpokratesknäblein, hinter ihr steht ein priesterliches Paar mit Sistren, Situla, Kerykeion und Zepter. Im Hintergrund ein hoher Altar und ein Gebäude, vorn am Ufer eine Sphinx. Die sakrale Genauigkeit und Ausführlichkeit, der repräsentative Zug in der Ägyptergruppe, zumal in dem für die Handlung fast zu feierlichen Thronen der Landesgöttin, das an die Arkadia des pergamenischen Telephosbildes erinnert, das Sentiment in dem Aufblicken der endlich erlösten Io zum Himmel, der raffinierte Gegensatz ihres vom Gewande nur umrahmten, schimmernd nackten Leibes zu dem struppigen dunklen Dämon, der sie trägt und sehnend zu ihr aufblickt — alles das weist auf hellenistischen Ursprung des Vorbildes, das sich vielleicht in einem alexandri-

Abb. 666 Herrmann Tf. 56; 58, 2

Abb. 659

nischen Heiligtum befand wie das bessere pompeianische Bild im dortigen Isistempel. Die Komposition ist in ihrer Weise bedeutend; es ist ein großer Zug in der diagonalen Verbindung durch die Arme, zu der das Zepter die rechtwinkelige Gegenbewegung, die Senkrechten des Hintergrundes Maaß und Halt geben, und in dem räumlichen Winkel der Hauptgruppen. Auch das wirkt hellenistisch, und wir dürfen zumal bei dem alexandrinischen Vorwurfe sagen, frühhellenistisch.

Sehr verschieden und doch in mancher Hinsicht verwandt ist das großartige Bild von Zeus und Hera auf dem Ida. Formal noch engere Beziehungen verbinden es mit dem Telephosbild und dadurch tritt es zugleich in Gegensatz zu dem von der Hand desselben pompeianischen Meisters stammenden Briseisbilde, das beim 4. Jahrh. behandelt ist. Das Gemälde hat feine Würdigungen erfahren und soll hier nicht näher behandelt werden. Nur wenige Züge, die entschieden hellenistisch anmuten, seien bemerkt. Die Stimmung des Bildes steht in einem besonderen Verhältnis zu dem Beschauer: Heras große Augen, die ihn gerade anblicken, machen ihn gleichsam zum Vertrauten ihres Geheimnisses, das der fragende Blick der Iris vergeblich zu ergründen sucht. Es ist die troische Täuschung des Zeus, diese episch-höfische Fassung der heiligen Hochzeit. Die gleiche Göttin aber, deren Augen uns anvertrauen, was sie dem Gatten verbirgt, steht doch zugleich in dem monumentalen Peplos einer klassischen Statue vor uns, ein innerer Gegensatz, dem der äußere zu dem gelassen hingelehnten Zeus entspricht. Ein Idyll für sich wie die säugende Hindin im Telephosbilde sind die jungen Dämonen am Felssitze des Zeus, eine Gruppe von köstlich rhythmischem Fluß, erfüllt von reizvollen Gegensätzen der Richtungen und Bewegungen in Fläche und Raum. Ihre geschmeidige Schlankheit mutet frühhellenistisch, wie lysippisches Erbe, an. Das Motiv des einen kehrt vergröbert bei dem Hymenaios der aldobrandinischen Hochzeit wieder.

Herrmann Tf. 11
Abb. 659
Abb. 655
Abb. 709

Von ganz anderem Geiste sind die Bilder einer Reihe von göttlichen Liebespaaren, an deren Spitze wir das bekannte Bild von Aphrodite und Ares aus dem danach benannten Hause stellen. Aphrodite und Ares muß man sagen, nicht umgekehrt, denn man hat den Gott nicht übel mit einem Impresario verglichen, der die Schönheit der Göttin zur Schau stellt. Das Bild liegt in verschiedenen Abwandlungen vor, doch entsprechen die besten einander in den Hauptzügen recht genau und das bei weitem bedeutendste ist auch im ganzen am einfachsten und strengsten, wird also dem Vorbild am nächsten stehen. Dies Gemälde ist von *Julius Lange* eingehend gewürdigt worden; hier wird daher nur weniges hervorgehoben. Die Zurschaustellung und raffiniert kokette Haltung der Göttin ist vor der hellenistischen Zeit nicht denkbar und an deren Schwelle, bei Aetion, begegnen uns ja auch die mit den Waffen spielenden Erotenkinder zum erstenmal. Dagegen darf man aus dem überschlanken Oberkörper der Aphrodite nicht auf späthellenistische Zeit schließen; denn dies ist das Schönheitsideal vieler kampanischer Maler und andere Kopien des gleichen Bildes zeigen normalere Proportionen. Älter ist der in Pompei ebenfalls, und zwar schon vom zweiten Stil an mehrfach vertretene Typus, der Aphrodite am Halse des neben ihr sitzenden Ares hängend zeigt. Er stammt nach Ausweis der Reliefspiegel aus dem 4. Jahrh. und ist dort für Dionysos und Ariadne und ein anderes Paar, vielleicht Aphrodite und Adonis verwendet; demnach ist es zwar nicht ausgeschlossen, aber doch nicht gerade wahrscheinlich, daß er für Ares und Aphrodite erfunden ist. Verwendet worden ist er auch für ein Liebespaar, das uns als solches überrascht: Artemis und Hippolytos, die beiden Keuschen, deren Liebesvereinigung ein Kabinettstück hellenistischen Raffinements ist. Ein bedeutendes pompeianisches Gemälde mit felsigem Hintergrund kann dem Vorbilde sehr wohl recht nahe stehen. Die Göttin liebkost das Kinn des Jünglings, der sie mit großen Augen ansieht.

§ 913
Abb. 668
Herrmann Tf. 4
Herrmann 145
Tf. 109
Abb. 667

Auch die Gruppenkomposition des anderen Aresbildes findet sich mit geringen Änderungen anders verwendet, und zwar lehrt die Wiederholung auf einem Sarkophag, daß es sich dabei um ein selbständiges Gemälde handelt: den Tod des Adonis. Das ungewöhnlich große und sorgfältig gemalte Bild zeigt Mann und Frau vertauscht: hier ist es Adonis, der sich todesmatt an die hinter ihm sitzende Aphrodite lehnt. Das Bild ist durch und durch hellenistisch empfunden: das etwas süßliche Sentiment des Adonis, das angesichts seines Hinsterbens auffällig repräsentative Thronen der Aphrodite mit dem Zepter, die kindlich

Abb. 669
Herrmann Tf. 52

eifrige und doch höchst sachkundige Krankenpflege der Erotenschar, die lebhaft an das Gedicht des Bion von Smyrna erinnert — alles atmet den gleichen unklassischen Geist. Die ungewöhnliche Größe der Gestalten verstärkt noch den Eindruck des Gegensatzes zur inneren Größe und Wahrhaftigkeit klassischer Werke, von der selbst in der handwerklichen Routine eines manieristischen Vasenmalers wie Meidias mehr lebt als in diesem Monumentalbilde. Der pompeianische Maler hat noch ein Übriges getan, indem er der Aphrodite eine moderne Haartracht und leicht bildnismäßige Züge gab — wohl eine Huldigung, vielleicht für die Hausfrau, sofern er es nicht wie jener römische Maler Arellius hielt. Dennoch ist das Bild mit all seinem Raffinement und seiner Unnatur eine in ihrer Art bedeutende Schöpfung. Es ist gut möglich, daß es auch über die Hauptgruppe hinaus ein hellenistisches Gemälde im ganzen treu wiedergibt. Der Felshintergrund mit der ländlichen Herme und dem hier sinnvollen abgestorbenen Baum paßt dazu ebensogut wie die teilnehmend zuschauende, orientalisch gekleidete Ortsgöttin und der zottige Molosser mit dem Stachelhalsband, der in gewolltem Gegensatze zu dem spielerisch weichlichen Zug des Bildes steht.

§ 914 (Abb. 667) Herrmann 27 Tf. 18

Ganz anders komponiert ist ein in mehreren Wiederholungen vorliegendes Gemälde, das die Vorstufe zu der erwähnten Liebesvereinigung von Artemis und Hippolytos darstellt: die Werbung des Hippolytos. Hat man in dem andern Bilde fast den etwas peinlichen Eindruck, daß die keusche Göttin die Werbende sei, so erscheint hier ihre Ehre in dieser Hinsicht gerettet: sie erhebt wie erschreckt abweisend die Hand gegenüber dem vor ihr stehenden Jüngling. Eine hinter ihr stehende Göttin, die durch einen Schleier ausgezeichnet ist, hebt betroffen die Hand zum Munde — gewiß Aidos, die fromme Scheu, die Keuschheit, wie wir hier sagen dürfen. Ihre Gebärde deutet dem Hippolytos an: „Welch ein Wort ist dem Zaun deiner Zähne entflohen!“ Zwei Nymphen von Wald und Flur scheinen weniger betroffen; sie kennen dergleichen. Wie es enden wird, verrät der lose Bube, der auf das Knie der Artemis gelehnt den Pfeil gegen ihre Brust richtet. Zum Überflusse zeigt das andere Bild die Zackenkrone, die Artemis hier trägt, auf dem Haupt eines kleinen Eroten: soweit ist es mit der stolzen Götterjungfrau gekommen. Die Komposition des Bildes soll hier nicht zergliedert werden; sie kann in allem Wesentlichen hellenistisch sein, wenn auch die kampanischen Maler mit dem Beiwerk, zumal im Hintergrunde, wie gewöhnlich frei geschaltet haben werden.

Der Unterschied von dem anderen Bild ist so groß, daß beide schwerlich dem gleichen Zyklus angehörten. Die sinnvolle Gemeinsamkeit in der Zackenkrone läßt sich verschieden erklären. Den Wandmalern möchte man den hübschen Zug kaum zutrauen, obwohl die Krone auch in anderen Artemisbildern vorkommt. Falls nicht das Vorbild vom gleichen Maler war — was trotz all ihrer Verschiedenheit nicht ausgeschlossen ist —, kann der eine Meister das Bild des anderen gekannt oder auch eine literarische Vorlage beide bestimmt haben. Denn mit einer solchen ist gewiß zu rechnen. Maler hätten diese Geschichte schwerlich aus einem so wendbaren Worte des Euripides herausgesponnen; das ist nicht Sache von Männern der anschaulichen Phantasie. Dagegen zeigt der Mythos alle Kennzeichen der zugleich spielenden und raffinierten, weltmännischen und gelehrten hellenistischen Dichtung. Ihres Erfolges bei der Männerwelt konnte sie gewiß sein; man kann sich das verständnisvoll lächelnde „Also auch sie!“ der Hörer lebhaft vorstellen. Der Hellenismus berührt sich hier wieder mit dem alten Jonismus; nur hat seine Leichtfertigkeit nicht mehr die köstliche Frische wie bei Homer; es erhebt sich kein homerisches Gelächter, sondern man lächelt fein.

Abb. 670 Herrmann 156 Tf. 114, vgl. 40

Von diesem Seitenpfade kehren wir mit den Bildern des Dionysos vor der schlafenden Ariadne auf die breite Straße einer bis um 400 heraufreichenden Typik zurück. Ihre allmählichen Wandlungen und kampanischen Abwandlungen zu verfolgen, ist hier nicht der Ort; nur ein Bild, das so wie es vor uns steht den Eindruck einer großartigen Schöpfung hellenistischen Stiles macht, soll kurz betrachtet werden. Ariadne schläft im Schooße des Hypnos und ein kleiner Eros enthüllt ihren schimmernden Leib dem staunenden Dionysos und uns, denen sie den Rücken kehrt. Hinter der herrlichen Gestalt des eben herangetretenen, von rauschendem Gewand umwehten Dionysos zieht sich der Thiasos schräg in die Tiefe der Bildmitte. Auch Pan hebt staunend die Hand; die Folgenden

sind mit sich selbst beschäftigt. Köstlich ist die Gruppe im Mittelgrunde, deren Typus schon auf apulischen Vasen auftritt: der alte Silen erklimmt mühsam mit Hilfe eines Satyrs den Hohlweg, der zwischen steilen Felsen aus dem Hintergrunde kommt. Neben ihm winkt ein junger Satyr zwei anderen, die die hohen Mittelfelsen von hinten erklettern und von dort herabschauen. Links hinter Dionysos zeigt eine Priaposherme auf hoher Rundbasis, daß diese naxische Felsenküste nicht ganz menschenverlassen ist. Hellenistisch mutet hier nicht nur die Formensprache, sondern auch die Komposition mit ihrem mächtigen Zug in die Tiefe an. Und die große Raumschräge, die das Bild diagonal durchzieht, vom Dionysos bis zu der luftigen Ferne zwischen den Felsen, verrät zugleich ein starkes Naturgefühl: das sind nicht nur landschaftliche Versatzstücke eines Gestaltenbildes, sondern wir fühlen darin den Zug des Gottes und seiner Schar durch die freie Natur. Klassisches Erbe in hellenistischem Geiste gestaltet: das ist klar und wichtiger als die Antwort auf die Frage, ob hier ein älteres Gemälde genau kopiert ist.

Mit der Größe dieses Bildes kann sich das reizvolle Spiel eines anderen, ebenfalls verschieden abgewandelten nicht vergleichen: der Ringkampf von Pan und Eros vor Dionysos und Ariadne. Das hübsche Bild im Vettierhause zeigt Pan ganz klein und Eros als kindlichen Putto gebildet; desto drolliger wirkt sein athletisches Griffsuchen und der Eifer, mit dem der alte Silen den Kampf leitet. Der Hintergrund zeigt eine typische Aufmachung vierten Stiles, deren Tapezierkünste den Eindruck eher stören. Der Thiasos kann sich dagegen auch in dem Vorbild ähnlich herangedrängt haben; er erinnert an das Gemälde des Theseus vor dem Labyrinth. — Ernster ist ein andersartiges Kampfbild, ein Malteser Mosaik, in dem man sogar noch vor kurzem Samson und Dalila erkennen wollte. Die rechte Deutung ergibt sich aus den philostratischen Eikones: zwei Nymphen haben einen Satyr im weinschweren Schlaf überrascht und üben nun Rache an dem Plagegeist; sie binden ihm die Hände und scheren ihm den Bart. Dies mag uns drollig vorkommen, ist aber für die Beteiligten eine sehr ernste Sache; man mag an den Schwur beim Barte denken. Daher die für unser Gefühl fast zu großartige Wucht der künstlerischen Gestaltung, die bei einer Blendung des Thamyras durch die Musen nicht ausdrucksvoller sein könnte; sie ist in ihrer Weise ebenso durch und durch hellenistisch wie der Vorwurf. Die Komposition beruht im Raum wie in der Fläche auf großen Diagonalen und starken Richtungsgegensätzen; auch Licht und Schatten stehen schroff gegeneinander. Der Satyr erinnert auffällig an den Laokoon. — Ein kleines Bild, dessen Gestaltengruppe hellenistisch sein wird, stellt in Form und Farbe, Licht und Landschaft ein köstliches Ganzes dar: Pan, der den Hermaphroditen enthüllt hat und entsetzt flüchten will, aber von ihm festgehalten wird. Die Gruppe ist bei aller Gegensätzlichkeit und Heftigkeit der Bewegung von wunderbar einheitlichem Linienfluß und geschlossenem Umriß, als Flächenbild ein ähnliches Meisterwerk wie die Marmorgruppe des Liebesringens von Satyr und Nymphe im römischen Antiquarium als Rundplastik.

Herrmann Tf. 44
Abb. 673
Abb. 671

An diese beiden so verschiedenen Werke zugleich erinnert das bedeutendste Bild von Apollon und Daphne, das in seiner besten Ausführung im Dioskurenhause den großen Wurf des Vorbildes deutlich verrät. Der Gott hat die Fliehende ereilt. Während er sie umfaßt, gleitet ihm der Mantel vom Körper und Daphnes wehendes Gewand enthüllt den leuchtenden Mädchenleib fast ganz. Apollon beugt sich über die in die Knie Gebrochene, sie aber biegt sich heftig zurück und die Leidenschaft ihrer Abwehr strahlt in dem erhobenen Arm und dem gebrochenen Blick gen Himmel und rührt die Götter: der Lorbeerbaum, in den sie verwandelt wird, krönt die Gruppe, sein Stamm wird zwischen Apollons Kopf und ihrem erhobenen Arme trennend sichtbar. Das ist keine äußerliche Metamorphose wie in der bekannten Statue, aber der wissende Betrachter fühlt: im nächsten Augenblicke wird der Gott den jungen Lorbeerbaum umfassen, wird der leidenschaftliche Hilferuf der Jungfrau in traumumfangenem Blätterrauschen verklungen sein. — Andere Bilder zeigen nichts von diesem Sturme der Erregung und manche sind von so äußerlicher Zuständlichkeit, daß man kein älteres Vorbild dahinter suchen darf. Nur eins ist auch in der Ruhe von Leidenschaft durchglüht: Apollon sitzt und zieht mit einem im ganzen Körper fühlbaren Ausdruck heißen Begehrens das Gewand vom Leibe des vor ihm angelehnt stehenden Mädchens. Sie aber hebt nur leise die Hand und sieht mit erregtem,

§ 915
Abb. 672
Herrmann Tf. 132
Herrmann Tf. 133
Herrmann 183

aber zugleich in die Ferne sich verlierendem Blick zur Seite. Die Verwandlung ist nicht angedeutet, aber wir fühlen sie; es ist, als ob das Bewußtsein des Mädchens, das unter dem Griffe des Gottes wie festgewurzelt stehen bleibt, erlöschen wolle. Man kann daher kaum zweifeln, daß wirklich Daphne gemeint ist, und ein anderes, rein dekoratives Bild, wo sie ähnlich sanft die Hand erhebt, läßt denn auch Lorbeerreiser aus ihrem Haar aufsprießen.

Der idyllische Zug ist in diesem Bilde schon sehr fühlbar; wir verfolgen ihn in weiteren Beispielen. Ein kleines Friesbild zeigt den Tod des Hylas, den die Nymphen beim Wasserschöpfen hinabziehen. Dichtes Gebüsch deutet die Einsamkeit des Gewässers an. Hylas hat mit halbem Leibe daringestanden, da sind die Nymphen über ihn gekommen; er sucht vergeblich Halt, sie aber drücken und ziehen ihn unter Wasser. Fast zu nah, um nicht zu helfen, wie gebannt von der Nixenerscheinung steht Herakles da — eine Untätigkeit, die für unser Gefühl nicht nur durch die alte Gewohnheit der griechischen Kunst, Abstände gering zu achten, sondern auch durch die Schräglage des Hylas erträglich wird: wir fühlen, daß die Fluten sogleich über ihm und den Nymphen zusammenschlagen werden, ehe Herakles der Überraschung Herr wird. Dann wird er vergeblich in die dunkle Tiefe spähen und der ersterbende Wellenschlag wird die einzige Spur seines Lieblings sein.

Herrmann Tf. 87,3

Eine Reihe stillerer Bilder mag Narkissos an der Quelle eröffnen. Er sitzt beschaulich in schönem Flusse der Haltung da und vor ihm erscheint das Spiegelbild seines Antlitzes im Wasser. Ganz ähnlich blickt Kyparissos traurig über den zu seinen Füßen sterbenden Hirsch hin. Das gestaltliche und landschaftliche Beiwerk wechselt wie gewöhnlich und die einfachste Form braucht nicht die ursprüngliche zu sein; aber bei Narkissos entbehren wir den Eros, die Nymphen und vollends die architektonischen Versatzstücke gern. Besser paßt die teilnehmend über Felsen hinweg zuschauende Nymphe bei Kyparissos. Beide Jünglinge halten die bei solchem Sitzen fast typische schräge Lanze, deren starre Linie das schwellende Leben der Körperformen gegensätzlich verstärkt und in ihrer Neigung das Hingegebensein ausdrückt. Sie fehlt selbst bei dem schlafenden Endymion nicht, dessen Haltung etwas gelöster als die der Wachen ist, aber kein wirkliches Schlafen ausdrückt. Selene naht sich ihm auf leisen Sohlen oder schwebend, bisweilen ganz in geisterhaften Silberduft gehüllt. Ein anderer Bildtypus zeigt Endymion in wacher Erwartung der rauschend herbeischwebenden Göttin, zu der sich sein Hund umwendet; im Mittelgrunde die reizvolle Gruppe zweier umschlungen und aneinandergeschmiegt zuschauender Nymphen, deren Blicke voneinander weg auf die beiden Liebenden gerichtet sind. Sie können auch fehlen, passen aber so gut zu dem Bilde, daß man sie sich gern dafür erfunden denkt. Der Gegenstand kommt in ganz anderer Fassung auch als Staffage einer Landschaft vor. Endymion schläft im Banne des Hypnos vor einem ländlichen Baumheiligtum, Selene schwebt auf ihrem Wagen hoch in der Luft und vor der Erscheinung flüchtet im Mittelgrund ein erschreckter Hirte. Wir kommen auf die Bilder dieser Art, unmittelbare Nachkommen der späthellenistischen Landschaftsmalerei, im Zusammenhange zurück; ebenso auf das schon im Überblick herangezogene Idyll von Polyphem und Galatea mit seiner Fernsicht über Meer und Küste.

Abb. 674; Herrmann Tf. 45; Herrmann Tf. 134 ff.; Abb. 675; Herrmann 186; Abb. 730

Wieder anders gestimmt sind Bilder der Kinderpflege. Ein bedeutendes Beispiel ist die Geburt des Adonis aus dem Dioskurenhaus. In der Mitte steht ein Baum, der nicht aufdringlich, aber doch völlig unverkennbar die Formen einer weiblichen Gestalt mit erhobenen Armen zeigt. Es ist die verwandelte Myrrha; ihr Leib öffnet sich und aus der Höhlung des Baumes hebt ein halbnacktes Mädchen das Knäblein, das ihr die Arme entgegenstreckt. Zwei andere und eine Ortsgottheit schauen staunend zu; im Vordergrunde fließt ein Rinnsal. Das Gemälde geht höchst wahrscheinlich auf ein hellenistisches Vorbild zurück und kann es ziemlich treu wiedergeben. Die Übereinstimmung mit einigen Versen des Ovid darf dagegen natürlich nicht geltend gemacht werden; denn auch er schöpft aus hellenistischen Quellen. — Bescheidener ist das bekannte Prospektbild aus dem Tiberhause, das hellenistische Gegenstück zu klassischen, in perikleischer Zeit zu bedeutender Größe gesteigerten Vasenbildern aus dem Dionysoskultus. Denn Kultus, nicht Mythus wird auch hier vorliegen, obwohl die Grenze verschwimmt: als Hermes den nysäischen Nymphen das neugeborene Dionysosknäblein brachte, gab es noch keine Dionysosheilig-

§ 916; Herrmann Tf. 127; Abb. 571

tümer wie das, an dessen Tore wir hier das Knäblein auf dem Schoße seiner Pflegerin sehen. Ihr Thyrsos lehnt an der Mauer und dabei stehen zwei stark verhüllte Frauen, deren eine gar statt des Thyrsos den hellenistischen Blattfächer hält. Das sind keine Nymphen, sondern Bürgerinnen, die eine Dionysosfeier vorbereiten; das Knäblein scheint eben bekränzt zu werden.

Von besonderer Art ist endlich das reizvolle Bild des Liebespaares mit dem Erotennest, ein echt hellenistisches Idyll in der menschlich belebten Natur, das wir auch ohne Namen verstehen. Die recht gleichartigen Wiederholungen dürften das Vorbild ziemlich genau wiedergeben. Es spricht für sich selbst und bedarf auch kaum der formalen Zergliederung; nur auf die schon öfters hervorgehobene Rhythmik der Kopfpaare und die Ähnlichkeit des Jünglings mit Narkissos, Kyparissos, Endymion sei hingewiesen. Die ganz unathletischen, etwas fetten Formen kann man im Süden bei großen Knaben oft genug beobachten. Diese Jugendlichkeit, die auch das Mädchen zeigt, ist nicht zufällig: es ist erste Liebe, die hier mit der Anmut ihrer natürlichen Unschuld geschildert ist.

Abb. 676 Herrmann Tf. 17

Wir halten hier inne, da einmal ein Ende gemacht sein muß, obwohl noch viel zu betrachten und auch zu erörtern wäre; denn unter anderen Fragen erhebt sich die nach den Vorbildern oft ernsthaft genug. Als Beispiele seien nur zwei Bildtypen erwähnt: der auch in Gemmen vorliegende, in der Wandmalerei verschieden abgewandelte des Perseus, der der Andromeda das Gorgonenhaupt im Wasserspiegel zeigt, und der Empfang der Kentauren durch Peirithoos nach Art eines Bauernempfanges beim vornehmen Gutsherrn, die hellenistische Ausgestaltung eines Motives, das schon in dem Chiron bei der Hochzeit des Peleus auf der Françoisvase archaisch naiv angedeutet ist. — Endlich ein Blick auf ein Bild, das wirklich einmal römische Art, wenn auch unter stärkster Benutzung klassischer und hellenistischer Typen zeigt: ein sentimentaler Aeneas, auf den weinenden Ascanius gestützt, läßt sich seine Beinwunde von einem höchst realistischen Feldscher chirurgisch exakt behandeln. Dazu schwebt Aphrodite herbei wie Selene zu Endymion und ein paar hellenistische Krieger stehen im Hintergrunde. Wie fürchterlich sticht dies Bild von dem künstlerischen Realismus der köstlichen alten Sosiasschale ab: dort griechische Kunst, hier trotz aller Entlehnungen römisches Banausentum wie in den dürftigen Schildereien aus dem Alltagsleben von Pompei.

Herrmann Tf. 144
Abb. 217
Abb. 418

Literatur. Vgl. *Helbig* Wandmalerei 83ff. Der müde Silen *Robert* 23. Hall. Winckelmanns-progr. m. Farbtafel. *Robert* 25 empfindet richtig den hellenistischen Geist des Bildes; dagegen sind seine Gründe für die Verbindung dieses sachlich attischen Bildes mit der sikyonischen Schule allzu schwach; bei dem Esel ist die Verkürzung ja gerade verdeckt, nicht gemalt, und die Leistung des Pausias lag nicht in der Verkürzung an sich, sondern in ihrer malerischen Behandlung durch die Modellierung in Tönen. Vgl. *v. Salis* D. Kunst der Griechen 190. — Io in Ägypten *Herrmann* Denkmäler 71f., 74 Tf. 56; 58, 2 (*Rodenwaldt* Komposition d. pompeianischen Wandgemälde 158f.). Zeus und Hera ebda 15ff. Tf. 11. *Rodenwaldt* 203ff., 209f. Telephos §§ 892f. Briseis §§ 863f. — Aphrodite und Ares *Herrmann* 9 Tf. 4; *Lange* D. menschl. Gestalt 97ff.; *Rodenwaldt* 211f.; *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 176f. Vgl. Not. d. scavi 1908, 76; *Helbig* Wandgemälde Nr. 314ff., auch der andere Typus, *Herrmann* 144ff. Tf. 109; *Rodenwaldt* 41f., 126. Zum ersten Typus und damit auch zum Tode des Adonis vgl. die Dionysosgruppe in Villa Item §§ 962, 968, gelockert im Bilde des Ringkampfes von Pan und Eros, s. u. — Artemis und Hippolytos *Robert* Archäol. Hermeneutik 225ff.; vgl. u. — Tod des Adonis *Herrmann* 65ff. Tf. 52. Arellius § 909. Vgl. den verwandten, aber durch Überkreuzung der Gestalten erheblich veränderten Bildtypus Jahresh. XVI 1913, 118, von *Klein* ohne ganz zureichenden Grund auf Aphrodite mit Anchises gedeutet. — Werbung des Hippolytos *Herrmann* 27 Tf. 18; *Rodenwaldt* 152; dazu *Robert* a. O. 222ff. Zackenkrone z. B. auch *Helbig* Nr. 256. — Dionysos und Ariadne *Herrmann* 156ff. Tf. 114, vgl. 51f. Tf. 40; *Robert* a. O. 379ff.; 381 ist zu *Klein* Jahresh. XIII 1910, 143ff. zu vergleichen (auch *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1919 I 37 Tf. 1, 3f.); ferner steht Not. d. scavi 1908, 79 und vollends 72. Die Rundbasis in unserem Bild ist typologisch und sachlich nicht recht begründet, dagegen ein beliebtes Hintergrundsmotiv in der Wandmalerei; man würde sie gern vermissen. — Pan und Eros *Herrmann* 56f. Tf. 44; *Rodenwaldt* 156ff.; vgl. *Wernike* Mythol. Lexikon III 1456ff. Daß Vorwurf und Gestaltung unseres Bildes erst „römisch", d. h. kaiserzeitlich seien, ist nicht erweislich; die Typik beginnt schon im älteren Hellenismus (Ringkampf vor Zuschauern). Theseusbild §§ 867, 871. Zur Gruppe von Dionysos und Ariadne s. o., Ares und Aphrodite. — Satyr von den Nymphen geschoren Journ. rom. stud. V 1915, 35ff. (*Ashby*: Samson), 79f. (*Rushforth*) Tf. 3. Dem Satyr sind offenbar die Hände auf dem Rücken gebunden; damit er stillhält, wird er aber von einer Nymphe noch am Arm und am Schopfhaar gehalten. Der Fels, auf dem er sitzt, ist unten ähnlich schematisch stilisiert wie sein Knie und seine Schulter — eine Bequemlichkeit des Mosaikmalers; man darf darin nicht etwa einen Rest der Leier des Thamyras in einem hier

§ 917
Abb. 665
Abb. 666
Abb. 668
Abb. 667
Abb. 669
Abb. 670
Abb. 673

Abb. 671 umgedeuteten Vorbilde sehen. — Pan und Hermaphrodit *Herrmann* 170 Tf. 124, 2. Vgl. z. B. *Helbig* Wandgemälde Tf. 13, 2. Marmorgruppe von Satyr und Nymphe *Ahrem* D. Weib in der ant. Abb. 672 Kunst 231, der dies Werk endlich nach Verdienst würdigt. — Apollon und Daphne *Herrmann* 181 ff. Tf. 132 f. Abb. 53, vgl. 43 f. Tf. 32; *Julius Lange* D. menschl. Gestalt 95 f., in Kleinigkeiten zu berichtigen. Marmorstatue *Brunn* Denkmäler Tf. 260 (*Springer-Wolters* Handb.[10] 416). — Tod des Hylas *Herrmann* 116 Tf. 87, 3; vgl. Museo Borbonico I Tf. 6 (*Springer-Michaelis* Handb.[8] 329). — Abb. 674 Narkissos Not. d. scavi 1901, 161, 14; 1908, 66; *Helbig* Tf. 17, 2; *Ameglio* Dipinti murali di Pompei Tf. 16. Vgl. *Rodenwaldt* 191 f., 244 f. Kyparissos *Herrmann* 57 Tf. 45; *Rodenwaldt* 226 f. Vgl. *Waldmann* Lanzen, Stangen und Fahnen in den graph. Frühwerken Albr. Dürers, 68. Studie z. deutschen Abb. 675 Kunstgesch. 11. — Endymion und Selene *Herrmann* 184 ff. Tf. 134 ff. Abb. 54; Not. d. scavi 1908, 73, 77. Vgl. *Rodenwaldt* 190 f. Zu der landschaftlichen Fassung § 977. — Polyphem und Galatea *Winter* Abb. 730 Kunstgesch. in Bildern 96, 3; vgl. §§ 885, 977. Weitere verschiedenartige Bilder bei *Sauer* Mythol. Lexikon III 2708 ff. — Geburt des Adonis *Herrmann* 174 f. Tf. 127, der *Kleins* Feststellung der Frauengestalt des Baumes nicht recht anerkennt; sie ist aber so deutlich, daß man sich über ihre lange Verkennung wundern muß. Vgl. *Lange* a. O. 85 (Übersetzungsfehler; sollte heißen: Geburt des Adonis aus dem Baum). — Dionysoskultus Mon. d. Inst. XII Tf. 18, 20; *Helbig* Führer[3] II 207 f. Vgl. §§ 616, 623, Abb. 676 938. — Erotennest *Herrmann* 26 Tf. 17; *Rodenwaldt* 152 f., schwerlich richtig. Zu den Kopfpaaren §§ 864, 871, 893, 904. — Perseus und Andromeda *Klein* Jahresh. XIII 1910, 130 ff.; *Furtwängler* Gemmen I Tf. 58, 1 (*Kleins* Auffassung nicht günstig). — Kentauren bei Peirithoos *Herrmann* 196 f. Tf. 144, vgl. *Rodenwaldt* 143 f. für den architektonischen Hintergrund und das gegenstückliche Verhältnis zu Theseus vor dem Labyrinth; gegen seine sonstigen Ausführungen §§ 673 ff. — Aeneas *Springer-Wolters* Handb.[10] 504, 949, vgl. 950. *Noack* Jahrb. XXX 1915, 158 ff. Zum Typus des Verwundeten *Furtwängler* Gemmen I Tf. 23, 6; III 234. Selbst das Kauern des Feldschers ist griechisch und entspricht dem Achill der Sosiasschale; allein hier gilt: Wenn zwei dasselbe tun, ist es nicht dasselbe. — Als Beispiel mannigfachen, aber im einzelnen schwer greifbaren Nachklingens eines großen Bildes sei hier nur noch der zumal in Mosaiken und Sarkophagen kenntliche Triumphzug des Dionysos auf dem Tigerwagen genannt, *Leonhard* Neapolis II 1914, 65 ff., 90 ff. Das Urbild wird dadurch, daß es an der Spitze einer reichen Typik steht, für uns verschleiert.

6: Die Bildnismalerei

§ 918 Die Blüte der Malerei in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. hat auch das Bildnis auf eine Höhe geführt, deren Ruhm in der Überlieferung noch deutlich nachklingt und durch die erhaltenen Werke der Plastik bestätigt wird. So lückenhaft die Nachrichten sind, lassen sie doch erkennen, eine wie große Rolle das Bildnis damals bereits spielte; im Schaffen des Apelles nahm es einen bedeutenden Platz ein. Ob es schon damals zu einem Sonderfach geworden ist, fragt sich; daß sich bedeutende Meister darauf beschränkt hätten, ist nicht wahrscheinlich; dies wäre doch wohl überliefert worden. Dagegen redet Plinius von einigen späthellenistischen Malern so, daß man den Eindruck gewinnt, sie seien eigentliche Bildnismaler gewesen. Das wird damals so wenig wie heute eine gelegentliche andere Betätigung ausgeschlossen haben, läßt aber doch die Entwicklung eines dem Bedürfnis entgegenkommenden Sonderfaches erkennen. Plinius schöpft aus Varro, in dessen Jugend, also um 100, die drei Genannten auf der Höhe ihres Ruhmes standen. Voran steht eine Malerin, Jaja von Kyzikos. Sie malte ebenso gut wie rasch in verschiedener Technik, auch enkaustisch auf Elfenbein, also wohl in kleinem Maaßstab, und zwar vorwiegend Frauenbildnisse, wozu ihr Geschlecht sie besonders empfahl. Auch sich selbst malte sie nach dem Spiegel. Ihre Haupttätigkeit scheint in Rom gelegen zu haben, doch auch in Neapel befand sich ein großes Bild einer alten Frau von ihr. Sie war so beliebt, daß sie erheblich höhere Preise als ihre vielbeschäftigten Fachgenossen Sopolis und Dionysios erhielt. Von diesem geben Varro und Plinius an anderen Stellen eigens an, daß er nichts weiter als Menschen, d. h. in diesem Zusammenhange: Bildnisse malte und daher den Beinamen anthropographos erhielt. Auch Koinos ist hier zu nennen; er malte stemmata, d. h. nach Plinius Stammtafeln in Form von Bildnissen, vermutlich Brustbildern, die durch Striche in der auch bei uns für schriftliche Stammbäume üblichen Weise verbunden waren. Da Plinius diese Stammtafeln neben den Wachsmasken als altrömisch bezeichnet, wird Koinos in hellenistischer Zeit in Rom tätig gewesen sein. Meister dieser Art werden auch für Bildnisbücher wie Varros von Atticus verlegte Imagines gearbeitet haben. In Varros Werk waren 700 Bildnisse berühmter Griechen und Römer in Gruppen von je 7 einander gegenübergestellt und durch epigrammatische Unterschriften und Prosatexte sowie durch eine Einleitung erläutert.

Am Ende dieser Reihe steht der pictor imaginarius des diokletianischen Ediktes; man denkt dabei unwillkürlich an die im folgenden behandelten Mumienbildnisse und an die Darstellung auf einem skythischen bemalten Sarkophag der mittleren Kaiserzeit: da sitzt ein Maler, der sein Werkzeug an einem Feuerbecken wärmt, also ein Enkaust, und vor ihm steht ein offenes Triptychon auf einer niedrigen Säule und ein Leistenrahmen auf einer Staffelei. Ein weiterer und zwei Rundbilder mit breiten Ornamentrahmen hängen an der Wand und diese zeigen Brustbilder eines Mannes und zweier Frauen. Man wird danach die Flecke auf dem mit Hilfslinien karierten Triptychon deuten dürfen: es soll ein angefangenes Familienbild von Mann, Frau und Kind sein.

Genau die gleiche Anordnung der Köpfe findet sich auf einem schönen Goldglasbilde der Mitte des 3. Jahrh. n. Chr. Mit diesem berühren wir eine Sondergattung, zu welcher vielleicht schon die Elfenbeinbilder der Jaja zu rechnen sind: das Miniaturbildnis. Ein neuerer pompeianischer Fund weist weit über die Goldglasbildnisse zurück, doch können auch solche aus früherer Zeit jeden Tag gefunden werden; denn ihre Technik ist ja im Hause der „vergoldeten Amoren“ bereits in Pompei festgestellt. Vorläufig besitzen wir nur einen mit Temperafarben bunt hintermalten ovalen Bergkristall von 3,6—4 cm Durchmesser, der vielleicht mit einem zweiten, dessen Bild zerstört ist, an einem kostbaren Kasten befestigt war. Er zeigt auf elfenbeinfarbenem Grund einen Männerkopf in der typischen Haltung vieler Mumienbilder: fast von vorn, aber mit kräftiger Halswendung. Als Leistung steht er wesentlich höher als die pompeianischen Wandbildnisse, die unten im Anschluß an die Mumienbilder behandelt sind; dies gilt auch für die genannten Goldgläser, deren beste ebenbürtig neben der bedeutenden Bildnisplastik des 3. Jahrh. n. Chr. stehen. Auf dem mit Gold überfangenen Glas ist durch äußerst feine Strichausschabung eine überraschend malerische Helldunkelzeichnung auf blauem Grund erreicht; dazu kommt verschiedene Färbung des Goldes und stellenweise Verwendung von Silber. In den besten Köpfen dieser Art ist trotz des kleinen Maaßstabes etwas von der lapidaren Kraft der großartigen plastischen Bildnisse aus der Mitte des 3. Jahrh.

§ 919 Literatur. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2380f. *Brunn* II 304f. *Lippold* RE IX 612, Jaja; diese Namensform der besten Handschrift ist unverdächtig, doch kann sie auch Lala, wie eine andere schreibt, oder Laia geheißen haben; Maia paßt dagegen auch paläographisch schlecht zu der perpetua virgo, wie Plinius, etwas unvorsichtig, die Unverheiratete nennt. *Sauer* Künstlerlexikon IX 318 (Dionysios). Ein angeblicher Schüler oder Geselle des Sopolis, Antiochus Gabinius, *Overbeck* Nr. 2382, beruht auf einer falschen Konjektur, vgl. *Urlichs* D. Malerei in Rom vor Caesar, Progr. Würzb. 1876, 22 f.; *Sellers* 171. Koinos Plin. XXXV 139, vgl. 6. Zu Varros Imagines v. *Wilamowitz* Anz. XIII 1898, 229; Näheres bei *Schanz* Gesch. d. röm. Literatur, Hdb. d. Altertumswiss. VIII 1³, 431 f. — Nur mit Vorbehalt ist das sog. Philosophenmosaik von Torre Anunziata und seine schlechte Wiederholung aus Sarsina für die hellenistische Bildnismalerei zu verwenden. Es mag auf ein hellenistisches Gemälde zurückgehen, aber dies scheint seinerseits dem Relief am Grabe des Isokrates zu folgen; es kann daher nicht als vollgültiges Beispiel des hellenistischen Gruppenbildnisses gelten. Höchstens läßt sich sagen, daß es eine aus dem 4. Jahrh. stammende Typik dieser Art gab; ihr folgt auch das Relief vom Grab eines rhodischen Schulmeisters aus dem 2. Jahrh., *Brunn* Denkmäler Tf. 579. Vgl. *Drexel* Röm. Mitt. XXVII 1912, 234 ff. (Sarsina XII 1897, 329); beste Abb. Mon. d. Lincei VIII Tf. 12; farbig *Sogliano* Platone nell' Accademia, Neapel 1900. Vgl. das Vergilmosaik von Hadrumetum, Anz. XIII 1898, 114. — Edictum Diocletiani 7, 9. — Skythischer Sarkophag *Rostowzew* D. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 92, 1 (Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144). — Miniaturbildnisse: Pompei *Sogliano-Spano* Not. d. scavi 1910, 382 f. (Anz. XXVI 1911, 183); Goldgläser *Albizzati* Röm. Mitt. XXIX 1914, 240 ff. (248) Tf. 15; vgl. §§ 45, 47.

§ 920 Zur Zeit des Plinius stand die Bildnismalerei in Rom bei der vornehmen Welt nicht mehr in Gunst; er klagt, daß man sich auf plastische Bildnisse, womöglich aus Silber beschränke und die Pinakotheken mit allen möglichen alten Gemälden fülle. Allgemeine Schlüsse darf man aus dieser Angabe natürlich nicht ziehen und wirklich beginnt die lange Reihe der uns durch glückliche Umstände erhaltenen Mumienbildnisse gerade zur Zeit des Plinius, um die Mitte des 1. Jahrh. n. Chr. (Abb. 677 ff.) Diese Bildnisse sind sämtlich in Gräbern gefunden und ein Teil von ihnen ist zweifellos nur für die Mumie gemalt worden; so zumal die auf das um die Mumie gewickelte Leichentuch selbst gemalten, die an der Stelle des Kopfes aus den äußeren Binden wie aus einem Fensterrahmen herausblicken. Etwa hundert Jahre später als die Büstenbilder, in der zweiten Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr., beginnen anscheinend die Leichentücher, die die Toten in ganzer Gestalt frei aufgemalt, dann auch eingewebt zeigen. Allein die Mehrzahl der Bilder — es sind ihrer

bisher an 400 bekannt — ist von anderer Art. Sie sind auf dünne Holztafeln gemalt und diese verraten deutlich, daß sie ursprünglich breiter und oft auch höher waren: sie sind seitlich und oben ziemlich roh gestutzt, um sich dem schmalen, niedrigen Rahmen des Mumienfensters einzufügen. Einmal haben sich sogar die abgeschnittenen Stücke in der Mumienhülle gefunden. Nun ist wenigstens ein Bild in einem gewöhnlichen Leistenrahmen mit einer Schnur zum Aufhängen neben der Mumie gefunden worden und von einer ganzen Anzahl, mit welchen die arabischen Finder leider drei Nächte lang geheizt haben, wird berichtet, daß sie an der Wand der Grabkammer hingen, während die Mumien am Boden lagen. Das erhaltene Bild zeigt nun aber die gleichen Maaßverhältnisse, die auch uns geläufig sind, ein Rechteck, in dem das Brustbild nicht beengt ist, und ein ohne Rahmen gefundenes kreisrundes Doppelbildnis entspricht der in der Plastik beliebten Form der imago clipeata. Ein solches Rundbild ist auch in einer kleinen hölzernen Grabädikula späten Stiles mitsamt dem Rahmen gemalt und andere sind uns bereits auf jenem skytischen Sarkophage begegnet.

So hat man sich also die gewaltsam zurechtgestutzten Tafeln sämtlich zu denken: es waren Bilder, die ursprünglich mit der Mumie nichts zu tun hatten. Deshalb erscheint denn auch ein mit 89 Jahren verstorbener Mann auf dem Bild als Fünfziger. Da nun die Mumie natürlich von Anfang an endgültig hergerichtet wurde, muß man schließen, daß diese Bilder zunächst, wie bei uns, im Wohnhaus hingen — in Pompei sind viereckige und runde Brustbilder an die Wand gemalt — und erst beim Tode der Dargestellten an der Mumie angebracht wurden. Dies allein macht auch das oft überraschend individuelle Leben der Bildnisse verständlich und erklärt es, warum so sehr wenig alte Leute darunter sind: sie sind ursprünglich nach dem Leben und für das Leben gemalt. Diese Regel braucht nicht ohne Ausnahme gewesen zu sein: nicht nur bei Kindern mag bisweilen ein früher Tod dem Maler zuvorgekommen sein, und auf einen solchen Fall beziehen sich vielleicht ein paar schriftliche Notizen über die Züge des Dargestellten auf der Rückseite eines Bildes. Aber im ganzen und zumal in den besten Bildnissen blicken uns nicht notdürftig individualisierte Typen, sondern lebendige Persönlichkeiten an. Dies gilt freilich auch für die besten Leichentücher, erklärt sich dort aber leicht durch die sich aufdrängende Annahme, daß dies Kopien anderer Bilder sind; je wertvoller ein Gemälde, desto ungerner wird man es verstümmelt haben, um es der Mumie anzufügen.

Wenn das doch so oft geschah, so liegt die Erklärung in einer Tatsache, die im Grunde nicht befremdlicher ist als die Übernahme der Mumifizierung durch Griechen und andere fremde Ansiedler in Ägypten. Es hat sich nämlich mit hoher Wahrscheinlichkeit zeigen lassen, daß die bildgeschmückten Mumien keineswegs gleich in den Gräbern verschwanden, sondern lange Jahre, oft wohl Jahrzehnte lang im Hause standen. Nur so, nicht durch Annahme eines regen kultlichen Verkehres der Überlebenden in den Grabkammern, ist der Tatbestand zu erklären: Umfang und Art der Beschädigung und Beschmutzung der Mumien, die oft erstaunliche Achtlosigkeit, ja Roheit, mit der sie schließlich beigesetzt oder vergraben wurden, und das Fehlen der Bilder gerade bei besonders reichen Mumien: man behielt die entsprechend wertvollen Bilder im Haus. Alle Schicksale eines empfindlichen Hausgerätes im täglichen Leben, beim kleinen und beim großen Hausputz, beim Umzug und bei sonstigen Unfällen sind den Mumien anzusehen, von allgemeinem Verschmutzen bis zu Kritzeleien spielender Kinder, von jedem möglichen An- und Abstoßen bis zu dem regelmäßigen Einstoßen der Fußkästen durch eifrig scheuernde Dienstboten. Erst wenn man keinen Wert mehr auf die Anwesenheit dieser unansehnlich gewordenen Familienmitglieder im Hause legte, fanden sie die Ruhe des Grabes.

§ 921 Die meisten Mumienbildnisse sind im Fayum, dieser reichen, von den Ptolemäern systematisch kolonisierten mittelägyptischen Landschaft gefunden worden; sie fehlen aber auch in Ober- und Unterägypten nicht. Ihre Zeit läßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit dahin bestimmen, daß sie um die Mitte des 1. Jahrh. n. Chr. beginnen und als Masse in ihren typischen Formen und oft genug noch in künstlerisch bedeutender Ausführung bis gegen die Mitte des 3. Jahrh. reichen. Erloschen ist der Brauch damals keineswegs, sondern er hat sich in mehr oder minder veränderter Form bis in das byzantinische Mittelalter Ägyptens fortgepflanzt. Die anscheinend schon im späteren 2. Jahrh. beginnenden

Leichentücher mit ganzen Gestalten sind das auffälligste Zeichen des Zusammenhanges und auch die gemalten Köpfe und Brustbilder verschwanden nicht; aber um die künstlerische und äußerliche Einheitlichkeit war es doch geschehen: der blühende Hellenismus der beiden Jahrhunderte von etwa 50—250 erstarb und ein neues, freilich nicht unvorbereitet auftretendes Kunstwollen veränderte auch die äußeren Formen.

Technisch gliedern sich die Mumienbilder nach dem Malgrund, Holz oder Leinewand, und der Malweise, Enkaustik oder Tempera. Von den Leichentüchern mit ganzen Gestalten abgesehen, sind bei weitem die meisten Bilder auf dünne Tafeln aus Linden- oder Sykomorenholz (vielleicht auch Zedernholz) gemalt und von diesen wieder bei weitem die meisten enkaustisch oder in einer Verbindung beider Techniken, in welcher die Enkaustik für Kopf und Hals, die Tempera für Gewand und Grund sowie für kleine Ergänzungen der enkaustischen Teile verwendet ist. Bei Temperatechnik auf Holz war ein besonderer, für Wasser undurchlässiger Kreide- oder Gipsgrund nötig, der zugleich künstlerischen Zwecken diente; er erhöhte die verhältnismäßig geringe Leuchtkraft der Farben. Auf Leinewand, die gewöhnlich in Tempera bemalt wurde[1]), findet er sich ebenfalls, jedoch nicht regelmäßig; unerläßlich war er nur, falls die Leinewand auf Holz geklebt war. Die vorherrschende Technik war also die enkaustische Malerei auf Holz. Sie wurde in der Regel in der Weise geübt, daß Fleisch und Haar mit dem Spachtel, Gewand und Grund in flüssigen Farben mit dem Pinsel gemalt wurden. Ihr verdanken die Bilder die Leuchtkraft, den Glanz und den oft seidigen Schimmer edler Farben sowie die besonderen malerischen Wirkungen, die sich durch das pastose Nebeneinandersetzen der einzelnen Farbteile ergaben. Darin lag geradezu eine Aufforderung, die Farben in Konstrastwerte zu zerlegen, deren Vereinigung auf der Netzhaut des Betrachters die Wirkung so sehr verstärkt. In ähnlicher Weise ist auf hervorragenden Temperabildern, so der auf Leinewand gemalten Aline, das alte, schon den Vasenmalern des reifen Archaismus geläufige Mittel der Schraffierung verwendet; dies diente zugleich zeichnerischen Zwecken, nämlich der Modellierung der Form durch Oberflächenlinien. Bei einem Abstande von kaum zwei Metern wird das Kunstmittel unsichtbar und die Wirkung allein tritt mit überzeugender Stärke hervor. So zeigt schon die Technik dieser späten Provinzialkunst ein sicheres Schalten mit dem reichen Erbe einer großen Malerei, die grundsätzlich nicht hinter der neueren zurückblieb.

Abb. 678

§ 922

Die große Mehrzahl der Bildnisse besteht aus kurz abgeschnittenen Brustbildern, die in ihrem knapp gestutzten Zustande zwischen 0,3—0,5 m hoch und zwischen 0,15—0,35 m breit zu sein pflegen. Sie sind in der Regel lebensgroß oder wenig kleiner. Die Büste zeigt meist nur einen Teil von Schultern und Brust, ausnahmsweise auch nur den Hals; wann die größeren Brustbilder mit Armen beginnen, fragt sich. Diese Form wird im 3. Jahrh., wo ja auch ganze Gestalten auf den Leichentüchern bereits gewöhnlich waren, immer häufiger und zeigt oft die rechte Hand anbetend erhoben. Dieser rituellen Form pflegt eine Umrahmung durch einen ägyptischen Naiskos, der angeblich die Pforte des Grabes oder des Jenseits darstellt, zu entsprechen. Einfache hufeisenförmige Rahmen mit Ranken von Reben oder Efeu gab es schon früher, aber sie bedeuteten für das Bild nicht mehr als die gewöhnliche Umrahmung durch Binden. Die Naisken übten dagegen einen entschiedenen architektonischen und sakralen Zwang aus und gestatteten nur noch die fast oder ganz reine Vorderansicht.

Diese kam zwar auch schon früher vor und der meist den Beschauer anblickende oder doch dicht an ihm vorbeiblickende Kopf wurde nie über eine leichte Schräge hinaus gedreht; aber dafür war in der Büste eine lebendige Bewegung und bei entsprechendem Ineinandergehen der Linien bisweilen sogar ein stark fließender Rhythmos: die Schultern erscheinen in erheblicher, jede Symmetrie ausschaltender Schräge und der Kopf sitzt mehr oder minder gedreht und dadurch geneigt auf dem Halse. So entstand ein bewegtes Linienspiel und der Eindruck unmittelbaren Lebens; denn der Beschauer hat das Gefühl, als ob der Dargestellte sich ihm eben aufblickend zugewendet habe. Dies ist auch bei ziemlich reiner Vorderansicht durch die besondere Art der Kopfhaltung und des Blickes möglich; kaum je wird man an die Photographien ungebildeter Leute, die sich steif vor dem Apparat aufpflanzen, erinnert. Selbst die in mittelalterlicher Repräsentation erstarrten späten Mumien

[1]) Eine Ausnahme, über welche nähere Angaben abzuwarten sind, wird Anz. XXIX 1914, 487 gemeldet.

mit ihrem reichen plastischen Goldschmuck und plastischen Armen sowie die entsprechenden Leichentücher zeigen bisweilen in einem ganz leichten Abweichen von der reinen Vorderansicht des Kopfes noch einen Hauch hellenischen Lebens, der dann auch die unsymmetrische Haltung der Hände stärker sprechen läßt.

Bei den älteren Bildern ist die seitliche Bewegung oft so stark, daß durch die Anbringung in dem Fenster der die Menschengestalt verratenden Mumienhülle ein Mißklang entstand: man hat den peinlichen Eindruck, daß da jemand herausblicke, der doch nicht recht darin sei, sondern mit der Hälfte seines Körpers die eine Seitenwand durchbrechen müßte. Die Haltung ist eben nicht für die Mumie, sondern für ein selbständiges Bild in weiterem Rahmen berechnet. Daß der ursprüngliche Zustand nur selten erhalten oder genau wiederherstellbar, daß nicht nur der Rahmen verengt ist, sondern auch die Schultern oft genug gestutzt sind, bedeutet einen erheblichen Verlust; denn keine Annäherung durch eine wirkliche oder gar nur vorgestellte Ergänzung vermag die einstige Wirkung vollkommen zu erneuern; schon eine kleine Verschiebung kann viel ausmachen. Dies gilt nicht nur für die in der Plastik so beliebte Ergänzung großer Werke, deren Hoffnungslosigkeit die überraschende Wirkung der Anfügung des zugehörigen Kopfes bei der sogenannten Theseusmetope des Parthenon scharf beleuchtet, sondern auch für unsere bescheidenen Bilder. Denn in ihnen lebt trotz aller handwerksmäßigen Vereinfachung das Erbe einer großen Bildniskunst, die mit den einfachsten Mitteln, mit wenigen Zügen, leichten Verschiebungen zu wirken und viel zu sagen wußte. Die Störung des Verhältnisses von Bild und Grund, von Kopf und Schultern, des Umrisses und damit der Gesamthaltung bedingt zumal bei den besseren Bildern einen ernstlichen Verlust an Wirkung. Allein dieser Verlust an so manchem einzelnen Werke beeinträchtigt unsere Erkenntnis der ganzen Gattung, des Stiles nicht allzusehr; dafür sorgt die echt griechische und hier überdies noch handwerkliche Gleichartigkeit, die alle Fülle individuellen Lebens doch in demselben Rahmen gemeinsamer Grundformen zusammenfaßt.

In der geschilderten leichten, bisweilen kaum merklichen Bewegtheit der Haltung stellen sich uns die Menschen in der ruhigen Zuständlichkeit ihres Seins dar und sind doch zugleich durch den Blick in unmittelbare Beziehung zu uns gesetzt; das dauernde Sein und das Leben des Augenblickes sind in der einfachsten Weise miteinander verbunden. Die individuelle Charakteristik wird durch die weitgehende Gleichartigkeit der Haltung keineswegs beinträchtigt; vielmehr genügen ganz geringe Verschiebungen, um im Vereine mit den Zügen und dem Gesichtsausdruck eine höchst persönliche Wirkung zu erzielen. Ein leichtes Heben oder Senken, ein weiches Neigen oder straffes Aufrichten brauchen nur um wenige Millimeter voneinander abzuweichen und bewirken doch den verschiedensten Ausdruck; Abb. 677, 679 die gleiche Halswendung wirkt bei dem vollblütigen kurzhalsigen Manne fast heftig, bei dem langhalsigen, schmalköpfigen vornehm lässig. Das gleiche gilt selbst für die Gesichtszüge; innerhalb eines bestimmten Typus von Form und Gliederung des Kopfes vermag sich der individuellste Ausdruck zu entfalten; und nicht nur mittelmäßige Maler haben ihre eigene „Rasse“.

§ 923 Dies muß festgestellt, aber zugleich auch eingeschränkt werden; denn es gilt durchaus nicht allgemein und für die Mehrzahl der besten Bildnisse sogar in keiner Weise. Sie zeigen eine durch keinerlei Typik beschränkte, sondern nur durch das einfache, aufs Wesentliche gerichtete Sehen künstlerisch geläuterte Auffassung der Individualität. Und nicht einmal für den Durchschnitt gilt, was man bis zum Überdruß als Kennzeichen der ganzen Gattung anführen hört: die angeblich unnatürliche oder doch rassenmäßige Größe der Augen. Dies sagt sogar ein nicht nur raffiniert frauenkundiger, sondern auch kunstverständiger Schriftsteller, und doch haben von den sechs Frauen, die er abbildet, zwei geradezu kleine und nur drei mehr oder minder große Augen. Das Schlagwort gilt also eher für die Bildnisse der ersten Hälfte des 19. Jahrh. n. Chr. als für die Mumienbilder, und zwar trotz der noch heute bei vielen Griechen auffälligen, bisweilen geradezu erstaunlichen Größe der Augen. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen Natur und Kunst in der regelmäßigen Führung des Gesichtsumrisses und der Brauenbogen: die künstlerische Typik ist die Verklärung südlicher Rassenschönheit. Bei schlechten und mittelmäßigen Malern erkennt man den Leisten, über den sie alles schlagen, bei guten weiß man nicht, wieviel man glauben soll. Umgekehrt

darf man nicht einmal alle auffälligen Unregelmäßigkeiten ohne weiteres glauben, denn bisweilen sind darin selbst bei guten Bildern Verzeichnungen unverkennbar.

Solche Erwägungen lassen sich bei einer im ganzen doch handwerklichen, wenn auch darin beneidenswert guten Kunstübung nicht ganz vermeiden, aber das Wesentliche betreffen sie nicht: dies liegt in der zielsicheren Verbindung malerischer Wirkung mit individuellem Ausdruck. Der Durchschnitt steht in dieser Hinsicht außerordentlich hoch und läßt uns fühlen, was wir an den Bildnissen der großen Meister verloren haben; denn auch die besten von unseren Malern können sich zweifellos nicht von fern mit ihnen messen. Wir spüren zwar überall das Erbe einer großen Kunst, aber nirgends die Hand eines schöpferischen Meisters.

Mehr allgemeines läßt sich kaum sagen, wenn man nicht Regeln aufstellen will, deren Ausnahmen allzu zahlreich sind. So ist gesagt worden, der Kopf erscheine in Helldunkel mit Seitenlicht auf einem tiefen Grunde, der mit gebrochenen Tönen durchgebildet sei, um den Kopf „loszubringen". Dies kommt gewiß alles vor, wenn auch nicht eben häufig alles zusammen, aber als Regel kann es keineswegs gelten. Ein gewisses Helldunkel ist freilich allgemein, denn ganz ohne das ist ja überhaupt keine malerische Modellierung möglich; aber von entschiedenem Seitenlichte kann man durchaus nicht überall reden — es kommt auch entschiedenes Oberlicht vor — und oft genug ist die Beleuchtung gar nicht einheitlich durchgeführt, ohne daß doch deshalb von folgerichtiger Anwendung des zerstreuten Lichtes zu reden wäre. Schon hierüber kann man sich ohne eine besondere Rundreise von Schottland bis Ägypten nur vorsichtig äußern; dies gilt erst recht für den Hintergrund und vollends für die Koloristik, denn noch nicht der zehnte Teil der Bilder liegt in farbigen Abbildungen vor und genaue Feststellungen über den Erhaltungszustand fehlen auch bei diesen mehr oder minder. Hauptfehlerquellen bei der Beurteilung der jetzigen Erscheinung liegen in der ungleichmäßigen Durchtränkung mit Fett von der Mumie her und in der Abscheuerung des Grundes.

Dennoch läßt sich sagen, daß sowohl gleichmäßige wie verschieden abgetönte Grundfärbung vorkommen. Am häufigsten ist der Grund grau bis graublau, bisweilen gelblich bis bräunlich, ausnahmsweise nachträglich bei der Anbringung des Bildes an der Mumie vergoldet. Die Tönung geht von leichter Verdunkelung an den Umrissen bis zu starker einseitiger Beschattung, und zwar kann der dunkle Teil sowohl eine Fortsetzung der Schattenseite des Kopfes sein wie im Gegensatze zu dessen Lichtseite stehen. Die Koloristik mit ein paar Worten kennzeichnen zu wollen, wäre ein vergebliches Bemühen; einiges ist schon bei der Technik angedeutet, weiteres wird bei den einzelnen Bildern bemerkt. Es findet sich bei diesen sehr verschiedenwertigen Werken zweier Jahrhunderte selbstverständlich vielerlei nebeneinander und auch bei dem Guten so ziemlich alles, was auf dem Boden einer reifen Malerei wächst, von farbenfroher Harmonie bis zu einheitlicher Tonigkeit. Beliebt ist ein verschieden getöntes Lilaviolett, das vom Gewand in entsprechender Brechung auch auf das Gesicht übertragen wurde und dort in ein dem komplementären angenähertes Verhältnis zu den gelblichen, bisweilen gelb-grünlichen Fleischtönen tritt. Goldschmuck ergibt eine besondere, vielfach durch Glanzlichter hervorgehobene Wirkung; bisweilen ist er leicht, in der Spätzeit auch stark plastisch aufgehöht wie in der Vasenmalerei vom Archaismus an. Im ganzen erhöht auch die Koloristik für den Nordländer das Gefühl der Fremdheit gegenüber dieser südlichen Welt, die uns hier so merkwürdig persönlich entgegentritt.

Abb. 677a

Wir beginnen die nähere Betrachtung mit einer Reihe bedeutender Bildnisse, die keine Spur von äußerlicher Typik, sondern nur das einfach große Sehen und Gestalten aller reifen griechischen Kunst zeigen. Ein ganz erstaunliches Stück Malerei ist der gewiß noch dem 1. Jahrh. angehörige, in Tempera auf Leinewand gemalte Männerkopf, *Petrie* II 11[1]). Es sind nur Gesicht und Hals zwischen den Mumienbinden sichtbar, aber man glaubt unwillkürlich, auch einen mächtigen Schädel und breite Schultern zu sehen, und möchte diesen starken vollblütigen Mann ohne weiteres als Römer bezeichnen; sein Typus ist noch heute in Italien und Südfrankreich häufig. Der Kopf ist mit breitem Pinsel und flüssigen Farben mit größter Sicherheit hingemalt. Das schon leicht gefurchte und nicht mehr ganz straffhäutige Gesicht ist in den Fleischtönen vollendet modelliert; nur die Stirnfurchen sind mit ein paar raschen Strichen des spitzen Pinsels gezeichnet und ebenso ist das helle Licht an

§ 924
Abb. 677

[1]) Die abgekürzten Zitate sind im Literaturabschnitt erklärt.

der Schläfe durch rote Schraffierung gedämpft. Hier und in den Furchentiefen zwischen den hellen Höhen haben wir bereits die Zerlegung der Fleischfarbe in bläuliches Rot und gelbliches Grün, zwischen welchen zumal in den stärksten Lichtern reineres Gelb steht. Die grünlichen Töne sind am entschiedensten an dem rasierten Barte, finden sich jedoch in kleineren Flecken auch an anderen Stellen in gleicher Stärke. Das Licht kommt von links oben und bewirkt eine kräftige, formenklare Modellierung von Augen, Nase und Mund, wo starke Schatten und helle Lichter, die mit sicheren Pinselhieben hingesetzt sind, unvermittelt nebeneinander stehen. Der Kopf hebt sich von dem gelblich bis bläulich grauen Grunde kräftig ab; er wird beherrscht von den unseren Blick bannenden dunklen Augen und dem quellend roten Munde, deren Wirkung durch das flüchtige Anlegen der Ohren noch gesteigert ist. Vollkommen malerisch und doch zugleich vollkommen plastisch gesehen ist dieser Kopf: das ist griechischer Impressionismus.

Abb. 683 Völlig anders, entschieden tonig in seinem vielfach gebrochenen gelblichen Braunrot ist ein prachtvoller Charakterkopf von einem Römertypus, den man früher republikanisch zu nennen pflegte; er kommt jedoch auch in der Plastik bis in trajanische Zeit vor. Diesem enkaustisch gemalten Kopfe, *Petrie* I 1, ähnelt ein anderer, viel geringerer, II 23; beide sehen brutal klug aus und ihr Ausdruck erinnert etwas an bissige Pferde; man möchte sie also für rücksichtslose Geldmacher halten, deren es ja in Staat und Gesellschaft der weltbeherrschenden Kapitalistenoligarchie auch noch in der Kaiserzeit nur allzuviele gab. Der geringere Kopf zeigt die nackte Büste, der gute einen prachtvoll hingewischten gelblichen Mantel, dessen Farbe an die hellsten Lichter anschließt und im Gegensatze zu dem schwarzen Haar steht. Dazwischen erscheint noch ein wenig Weiß und Rot des Untergewandes.

§ 925 Malerisch noch bedeutender und menschlich ein ungleich erfreulicherer Anblick ist das schon erwähnte Meisterwerk der schraffierenden Temperamalerei auf Leinewand, das Bildnis Abb. 678 der Frau Aline, die mit 35 Jahren starb, wahrscheinlich im Jahre 171, jedenfalls im 2. Jahrh. (Ant. Denkm. II 13). Es ist eine füllig weiche Frau von nicht gerade schönen, aber großen Formen. Mit vollendeter Sicherheit hat der Maler die bewegte Fläche ihres fettgepolsterten Antlitzes fernwirkend in Tönen von Graugelb bis Rot modelliert; das dichte Netz der Schraffuren verschmilzt die Töne, ohne ihnen doch die Frische zu nehmen. An den Brauen stehen die Striche zum Teil sogar senkrecht zur Richtung der Haare, deren Farbschatten sie doch vortrefflich wiedergeben: es sind dünne, feinhaarige Brauen, denen das duftig leichte braune Haupthaar entspricht. Höchst reizvoll umrahmt ein Kranz zarter Löckchen das großgeformte Antlitz oben, während unten ein leichtes, flach aufgehöhtes Goldgehänge den Ansatz des kräftigen Halses anschmiegend umschließt. Ein duftig grauweißer Chiton rahmt die fülligen Schultern; seine hellvioletten Schatten finden Halt an dem stärkeren Violett der Schulterstreifen und beides steht zu den gelblichen Fleischtönen in jenem alten, bei den griechischen Malern so beliebten Gegensatze, der hier freilich nur noch leise klingt. Das Grau, Violett und Gold des Unterteiles wiederholt sich in den Ohrgehängen, deren schwere runde Eiform vortrefflich zu dem fülligen Oval des Kopfes paßt. Sie sind gleichsam von dem lichten unteren Rahmen losgelöst wie die braunen Augen von dem dunklen oberen Rahmen des Haarkranzes. Der graubraune Grund ist an der Lichtseite dunkel, an der Schattenseite hell und läßt den Kopf in seiner fülligen Rundung stark vorspringen, ohne die Einheitlichkeit der Töne zu stören.

Nur ungern bemerkt man endlich eine die künstlerische Wirkung keineswegs beeinträchtigende kleine Verzeichnung: der leicht abgewendete Nasenflügel erscheint verbogen. Dies ist gewiß keine Verkrüppelung, sondern ein perspektivischer Fehler, der sich auch sonst ähnlich, so bei einem älteren Manne fast gleich findet (*Petrie* II 12). Im übrigen sind diese Köpfe von geradezu gegensätzlicher Unähnlichkeit, so daß hoffentlich niemand hier den körperlichen Erbfehler einer Familie sehen wird. Eher die Wiedergabe einer wirklichen Schiefheit des Gesichtes als eine Verzeichnung dürfte dagegen bei einem ganz anders-Abb. 680 artigen Frauenkopfe vorliegen (*Graf* 43). Das leidende Antlitz einer wenig schönen Frau in mittleren Jahren blickt uns aus gütigen Augen an. Die festgeschlossenen Lippen scheinen zu sagen, daß sie gelernt hat, klaglos zu leiden. Schlicht gescheiteltes glattes Haar, keinerlei Schmuck; an dem etwas mageren Hals eine scharfe Hautfalte. Mit sicherer Kunst der

enkaustischen Malerei ist dies Bildnis groß und kraftvoll gestaltet. Der malerische Ausdruck ist dem geistigen ebenbürtig, von dem man mit Recht gesagt hat, daß er uns zu innerer Teilnahme zwingt. Ob der Maler hier wesentliche Formen, zumal die Augen vereinfacht hat? Es läßt sich nicht entscheiden, aber man würde ungern glauben, daß diese Frau erheblich anders ausgesehen habe.

§ 926 Abb. 682 Im größten Gegensatze zu ihr steht ein entzückendes Kinderbildnis, *Petrie* I 3. Das Temperabild hat zumal durch ungleichmäßige Nachdunkelung gelitten, so daß es in der Photographie besser wirkt als in der farbigen Wiedergabe. Es ist ein kleines Mädchen mit einem blonden Struwwelkopf und großen braunen Augen, die voll kindlicher Unschuld aus dem reizenden Gesichte mit dem feinen Näschen und dem kleinen Kirschenmund herausblicken. Die Maaßverhältnisse des Kopfes sind noch entschieden kindlich, aber die Formen sind schon durchgebildet; kleinere Kinder, z. B. die der Aline, zeigen dagegen ihrem Alter entsprechende, etwas schwammige Formen (*Möller* 13). Dieser Kinder kann man nicht ohne lebhaftes Mitleid gedenken, wenn man in das bleichsüchtige, freudlos strenge magere Gesicht einer alten Jungfer blickt, die durch den Zusatz γραμματική zu ihrem auf den Bildgrund geschriebenen Namen Hermione als Lehrerin gekennzeichnet ist (*Petrie* I 2). Deshalb hat man ihre Mumie in eine englische Mädchenschule gestellt und der müde Blick ihrer schwerlidrigen Augen scheint den girls vom Girton-College zu sagen: „lasciat' ogni speranza“ — hoffentlich ohne Erfolg. Auch malerisch steht dies Leinewandbild recht hoch; der einheitliche bleichblonde Ton ist fein abgestuft und die braunen Augen stehen wirkungsvoll darin; dagegen stört die weiße Beischrift. Etwas verdächtig ist die auffällige Regelmäßigkeit des Augennasenbogens, die hier zwar sehr fein und nicht ohne Leben ist, aber doch an die schematischen Formen schlechter handwerklicher Bildnisse sowohl wie der im 3. Jahrh. einsetzenden, schließlich zur byzantinischen Erstarrung führenden lapidaren Stilisierung erinnert. Je besser und früher ein Bild, desto weniger läßt sich sagen, was natürliche und was stilistische Regelmäßigkeit ist.

Dies gilt auch für eines der bedeutendsten enkaustischen Bildnisse, das dringend eine gute farbige Wiedergabe fordert (*Graf* 45): der Schnitt der Augenbogen wirkt fast zu monumental für die duftige Weichheit dieses ungemein weiblichen Antlitzes, über dem sich die reiche Haarfülle in freien Wellen bewegt und die reine Stirn umrahmt. Formen und Haltung dienen dem gleichen Ausdruck, von dem man treffend gesagt hat, die Seele dieses Wesens trete ganz an die Oberfläche heraus. „Träumerisch weich und sehnsüchtig blicken die von leichter Melancholie umflorten Augen. Hingebenden schwärmerischen Gemütes und voll gläubiger Güte ist dieser arglose Mensch.“ Weniger Seele, aber gleichviel Schönheit zeigt ein anderes Bild, *Petrie* II 7. Es ist nicht so fein, aber doch auch in Form, Licht und Farbe ein Glanzstück der enkaustischen Technik. Die etwas animalisch-vegetative Schönheit einer jungen Frau von entschieden griechischem Typus blickt uns mit der ruhigen Sicherheit ihrer einfach großen Formen an. Die Tonwerte gehen von den weißgelblichen Glanzlichtern bis zu dem tiefen Dunkelbraun von Haar und Augen. Dazwischen bewegen sich die Gegensätze von Lilaviolett, das vom Gewand ausgeht und bis zu rosiger Hautfarbe gemildert ist, und Hellgelb, das verstärkt im Goldschmuck glüht und aufblitzt. Der blaugraue Grund gibt die rechte Folie. Abb. 677a

§ 927 Wir können nicht weiter in diesem Grad auf einzelne Bilder eingehen, wollen aber wenigstens kurz noch eine Reihe bedeutender Köpfe betrachten, ehe wir uns wieder allgemeinen Erwägungen zuwenden. Ein richtiger Levantiner, unsympathisch wie sie zu sein pflegen, und mit leicht semitischem Stich ist der Schneider Diogenes, *Petrie* II 9, ein ziemlich lichtloses, malerisch wenig erfreuliches Temperabildnis, das aber doch nicht nur durch den Ausdruck, sondern auch durch sein sicheres Handwerk wirkt. Ein feiner junger Semit, höchst wahrscheinlich ein Jude, ist *Petrie* II 13, ein weiterer, vielleicht mit etwas farbiger Beimischung *Edgar* 32. Negerblut verrät *Petrie* I 9 T; Fellachentypen sind die beiden Brüder jenes runden Doppelbildnisses, *Edgar* 67; über ihren äußeren Schultern erscheinen raumfüllend zwei goldene Statuetten, Hermes und vielleicht Alexander. In vertrautere Kreise kehren wir mit den bedeutenden Männerköpfen *Graf* 6 und *Edgar* 36 zurück; diesen möchte man ohne weiteres mit Herr Kollege anreden, jenen würde man in den Straßen Basels für einen Bernoulli halten; fremd wirkt nur die reiche Haartracht der Antoninenzeit. Diese Abb. 681

verleiht nichtssagenden Köpfen wie *Graf* 28 allein etwas Zeitcharakter und wirkt bei einem Manne von afrikanischem Anstrich, der sich darin offenbar wunderschön vorkommt, für uns leicht komisch (*Edgar* 52). Ganz wie unsere Zeitgenossen sehen dagegen wieder die beiden Alten *Edgar* 34 und 49 aus. Auch ein paar Frauenbildnisse seien hier genannt. *Graf* 62 wirkt schon durch die Haltung ungemein lebhaft und blickt uns ähnlich, wenn auch nicht so durchdringend neugierig an wie *Edgar* 23, von der man froh ist, daß sie nicht mehr reden und vor allem nicht mehr fragen kann.

Keine eigentlich bedeutende, aber doch eine eindrucksvolle Leistung ist der Kopf einer älteren Frau mit halblangem, etwas unordentlichem Haare (*Graf* 42). Das im Rahmen dieser mit leichten Verschiebungen wirkenden Kunst bereits auffällige Heben des Kopfes und des Blickes machen im Verein mit dem ein wenig mürrischen Munde den Eindruck, daß mit dieser energischen Dame nicht gut Kirschen essen sei. Ob sie nun aber wirklich ganz so aussah, kann fraglich scheinen. Der Kopf zeigt keine einheitliche Individualität, sondern eine Verbindung individueller und typischer, eher für eine jüngere Frau passender Züge, wie sie sich auch bei mittelmäßigen Werken der Plastik findet. So erscheint nicht nur der Kopf einer Frau von einem attischen Grabrelief des 4. Jahrh., sondern auch noch der den älteren Mumienbildern etwa gleichzeitige Kopf einer Priesterinnenstatue aus dem Heraion von Olympia nur in Vorderansicht individuell und gealtert; in der Seitenansicht ist dagegen der zugrunde liegende jugendliche Typus ziemlich rein geblieben. Diese schon mehrfach berührte Frage der Typik muß hier noch etwas näher erörtert werden. Ein auffälliges Beispiel: man vergleiche *Graf* 12 und *Petrie* II 8, zweifellos von der Hand desselben, äußerst pastos enkaustisch arbeitenden Malers, eine helle, fein frisierte, und eine reichlich braune Dame mit wirrem Lockenkopf. Hier ist der Schematismus der Formgebung so auffällig, daß man nicht annehmen kann, beide Frauen hätten wirklich so ausgesehen.

§ 928 Individueller im einzelnen, aber doch Abwandlungen des gleichen, einem Maler geläufigen Typus sind *Edgar* 22 und *Petrie* II 19. Etwas derart fühlt man sogar bei sonst so ungemein verschiedenen Köpfen wie *Graf* 21 und 22. (Abb. 679) Zu diesem vornehm schmalen Griechenkopfe mit der feinen Nase, die übrigens ganz ähnlich, etwas unpassend, bei der energischen alten Dame vorliegt, sind zwei ganz andere zu vergleichen: *Edgar* 30, der nicht nur genau denselben, anscheinend nachträglich aufgemalten Kranz trägt, sondern auch in den Grundformen und dem Rhythmos von Kopf und Hals einigermaaßen übereinstimmt, sowie das Straßburger Mädchen mit den großen Augen, die eine Tochter des vornehmen Griechen *Graf* 22 sein könnte (*Springer-Wolters*[10] Tf. 17). Es wäre müßiges Spiel, hier Vater, Sohn und Enkelin zu erkennen, was nach den Haar- und Barttrachten immerhin möglich wäre; zugrunde liegt vielmehr ein künstlerischer Typus, der nur zu erstarren brauchte, um byzantinisch zu werden. Darauf beruht auch der Eindruck des Komplizierten, Rätselhaften, den man von dem Mädchen gehabt hat: die künstlerische Hülle verschleiert das individuelle Leben, das dennoch fühlbar bleibt; daher der sphinxhafte Reiz des „verschleierten Bildes". Hier ließe sich der neue Stil des 3. Jahrh. anschließen, doch bedarf es in diesem Zusammenhange zunächst eines Blickes in die Niederungen des Handwerks. Man vergleiche *Edgar* 56 (auch 41) mit *Petrie* I 8,00 und II 18. Dort ist das Schema mit geringem Können verbunden, und zwar bei lauter frühen Bildern. Erheblich besser und individueller ist *Edgar* 37, wo man wieder Familienähnlichkeit mit dem zugehörigen Kinderbilde 40 finden will. Endlich ein paar Proben reinster Stümperei: *Petrie* I 7a, 19 und zwei Leipziger Bilder.

Im 3. Jahrh. wurden die schon vorher kenntlichen Ansätze eines neuen, ins Mittelalter führenden Kunstwollens rasch stärker. Genau wie in der Plastik werden auch an unseren Bildern die Formen härter und einfacher, zunächst noch ohne geradezu zu versteinern. Etwas den großartigen Lapidarbildnissen der Maximine und Philippe oder auch nur den besten Goldgläsern Vergleichbares kenne ich nicht (ein Kopf wie *Petrie* I 7, 60 steht, sofern er hierher gehört, tief darunter); wohl aber zeigen die Köpfe von Jünglingen, Frauen und Kindern oft dieselbe marmorne Geschlossenheit und architektonische Einfachheit des Umrisses, der Flächen und Gliederungen wie in der Plastik. Das Musée Guimet besitzt eine bedeutende Reihe dieser Art. Wir gehen darauf und auf die ganzen Gestalten der Leichentücher nicht näher ein. Dies muß mangels ausreichender Veröffentlichungen und kann auch in unserem Zusammenhange künftigen Arbeiten überlassen bleiben.

Nur eines vergleichenden Blickes auf die schon erwähnten Freskobildnisse aus Pompei bedarf es noch. So recht diesen Namen verdienen eigentlich nur wenige, unter welchen das bekannte Doppelbildnis des Bäckermeisters Paquius Proculus und seiner Frau hervorragt; denn hier ist wirklich kräftig versucht, den individuellen Zügen gerecht zu werden. Allein das Schönheitsideal der regelmäßigen, hier etwas schablonenhaften Augenbildung und bei der Frau wohl auch des spitzovalen Gesichtes drängt sich doch stark auf und dazu kommt die derbe Mache der Wandmalerei. Wirklich so ausgesehen haben die Leute nicht und auch dieses Bild bleibt erheblich unter dem Durchschnitte der Mumienbilder. Die Motive sind beliebte Typen: sie legt den Griffel sinnend an den Mund und hält ein offenes Diptychon, er eine Schriftrolle vor sich; die guten Leute legten Wert darauf, ihre Bildung anzudeuten. So sind selbst diese Bildnisse in verschiedener Hinsicht idealisiert, und andere sind es so sehr, daß die Grenzen zum Idealbilde verschwimmen. Wesentlich individueller ist das Mosaikbildnis einer Frau, aber die Technik vergröbert natürlich den malerischen Ausdruck. Man kann daher auch auf die bescheidene Gattung der Mumienbildnisse das Wort des Plinius anwenden: nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxerunt.

§ 929 Literatur. Plinius XXXV 4, vgl. 51, das 120 Fuß hohe Leinewandbildnis des Nero, das in jeder Hinsicht eine Ausnahme war und gleich nach seiner Vollendung vom Blitz verbrannt wurde.
Mumienbildnisse. Allgemeines. Einen durch den Heldentod des Verfassers unvollständig, zumal ohne den angekündigten Gesamtkatalog gebliebenen dankenswerten Überblick mit Abbildungen gibt *Adolphe Reinach* Rev. arch. XXIV 1914, 32 ff., II 1915, 1 ff. Ganz kurz *Möller* Das Mumienporträt, Wasmuths Kunsthefte I mit 13 Tafeln, wovon Tf. 9 neu und wertvoll, während die Farbtafel 1 ein geringes Stück mit nachträglich für die Mumie hergestelltem Goldgrunde gibt. Die erste überraschende Veröffentlichung einer ganzen Sammlung war eine Mappe vorzüglicher Heliogravüren, *Th. Graf* Gallerie antiker Porträts, Berlin 1889 (oben kurz: *Graf* mit Tafelnummer). Vorher (Abb. 679—681) waren nur wenige versprengte Bilder bekannt, 1887 veranlaßten neue Funde den Kaufmann *Graf* zu Nachforschungen, die ihm weit über hundert Bilder einbrachten. Sie wurden von *Ebers* mit lebhafter Phantasie, die hier so wenig angebracht war wie die Gelehrsamkeit in seinen Dichtungen, teilweise für hellenistisch, ja sogar für Ptolemäerbildnisse erklärt. Hieran hielt *Graf* aus Geschäftsrücksichten so zäh fest, daß er eine erschöpfende Bearbeitung durch *Heydemann,* der einen richtigeren Zeitansatz vertrat, verhinderte. Vgl. Sächs. Ber. 1888, 295 ff., wo *Heydemann* vieles treffend bemerkt, und *Graul* Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV 1888, 9 ff. (auch selbständig mit technischem Anhang von *Donner von Richter:* Die antiken Porträtgemälde aus dem Fayum). Zum Zeitansatze richtig auch *Wilcken* Anz. IV 1889, 1 ff. und gleichzeitig auf Grund eigener Ausgrabungen *Flinders Petrie* Hawara, Biahmu and Arsinoe, London 1889 mit 18 jetzt zum Teil besser wiederholten Abbildungen; vgl. dazu *Wiedemann* Bonner Jahrb. LXXXVII 1889, 139 ff., der den vergessenen Bericht von *Fouquet* Comptes rendus Akad. Paris XV 1887, 229 f. über die Bilder an den Wänden hervorhebt. Die oben kurz als *Petrie* I, II mit Tafelnummern bezeichneten Veröffentlichungen sind Roman Portraits and Memphis IV und The Hawara Portfolio: Paintings of the Roman age, London 1911 und 1913 (Abb. 677 f., 682 f.) (Brit. School of archaeol. and egyptian research account, 17. und 19. Jahr), I mit 4, II mit 24 guten Farbtafeln, wozu in I noch 32 Lichtdrucke auf 8 Tafeln und mancherlei Zubehör sowie eine zusammenfassende Behandlung kommen, diese freilich nach *Petries* Art ohne Rücksicht auf die wissenschaftliche Literatur. Zu Tf. 3 Anz. XXVIII 1913, 442 ff. Weitere gute Farbtafeln: Ant. Denkm. II Tf. 13, (Abb. 678) Aline (zum Texte vgl. die Ergänzungen Anz. XI 1896, 113 ff.: das Bild ist auf das Leichentuch selbst gemalt. Vgl. *Delbrück* Antike Porträts 50 f. Tf. 43b); *Springer-Wolters* Handb. I[10] Tf. 17; *Herrmann* Mitt. aus d. sächs. Kunstsamml. II Tf. 1 f.; *Möller* a. O. (*Weisbach* u. a. O.). — Die große Sammlung in Kairo behandelt vortrefflich mit sorgfältiger Erwägung des Zeitansatzes *Edgar* Graeco-egyptian coffins, masks and portraits, Cat. gén. ant. ég. du Caire, Kairo 1905, XI ff., 68 ff. Tf. 31 ff., 47 f. (spät), oben kurz: *Edgar* mit Endzahlen der fünfstelligen Nummern; nähere Beweisführung Journ. hell. stud. XXV 1905, 225 ff. Tf. 13. — Späte Bilder enthält zumal *Guimet* Les portraits d'Antinoe, Ann. du musée Guimet, Bibl. d'art V, Paris 1912, Tf. 33 ff.; der Text ist, soweit mein Urteil reicht, und anscheinend auch darüber hinaus, minderwertig; 9 wird das runde Doppelbildnis trotz *Edgars* Berichtigung Nr. 67 immer noch als „signiert mit dem Namen Pachome" bezeichnet, während es sich deutlichst um das Datum des 15. Pachon, des 9. ptolemäischen Monats, handelt (*Lübker* Reallexikon 1135). — Vgl. *De Grüneisen* Le portrait, traditions hellénistiques et influences orientales, Rom 1911, zumal 37 ff., mit Abb.; *Weisbach* Impressionismus I 40 f.; *Bulle* D. schöne Mensch² 659 ff., 712 ff. Tf. 320; *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 256 ff.; *Girard* Peint. ant. 249 ff.; *Perrot* IX 213 Tf. 10; Anz. XIX 1904, 107; *Studniczka* Festschr. z. 500j. Jubil. d. Univ. Leipzig 51 Tf. 4 (Winckelmannsblatt 1908 Tf. 2); Coll. Lambros-Dattari Tf. 61; Gaz. arch. III 1877 Tf. 21 (*Capart* L'art égyptien II Tf. 200). — Leichentücher mit ganzen Gestalten z. B. *Reinach* II 16 (18); *Pagenstecher* Nekropolis, Leipzig 1919, 92; *Petrie* I Tf. 12.

§ 930 Einzelheiten. Bilderrahmen §§ 666, 685; *Petrie* Hawara Tf. 12 (sehr unglücklich nachgeahmt für ein gestutztes Bild in Hildesheim, wo diese Form viel zu schwer wirkt; *Reinach* I 52); Tondo (imago clipeata) *Edgar* Tf. 43 (*Reinach* I 38, 49). Hufeisenförmiger Mumienrahmen *Petrie* I Tf. 6, 42; 7a, 18; 9C; II Tf. 28; *Edgar* Tf. 33, 19, vgl. 31, 16; 32, 21; spätest (etwa zweite Hälfte 4. Jahrh.)

Tf. 47. Naisken *Guimet* Tf. 34 ff. — Demetrios *Möller* 2 f. Tf. 5 (*Petrie* I Tf. 21, II Tf. 12). — Notizen über die Züge *Edgar* XVI. — Kritzeleien von Kindern *Petrie* I Tf. 13, 1. — Zeitansatz. Die verschiedensten Kennzeichen ergänzen sich, um das Ergebnis im ganzen gesichert erscheinen zu lassen: Fundumstände, inschriftliche Angaben, Formen der Mumienhülle, Haar- und Barttrachten (die durch Münzen und Modellköpfchen aus Ton sofort verbreitet wurden, also nicht jahrzehntelang im Rückstande gegenüber Rom waren; sie sind zuverlässiger als die Formen des Schmuckes, der ja vielfach vererbt und nicht so leicht umgearbeitet wurde); endlich der Stil, der wenigstens mittlere, späte und späteste Kaiserzeit bei leidlicher Arbeit sicher scheiden läßt. — Technik §§ 660 f., 684. *Edgar* XIII neigt schwerlich mit Recht zu der Annahme von *Petrie*, daß in der Enkaustik kein Spachtel, sondern nur der von dickem Wachs steife Pinsel und dessen Stiel benutzt worden sei. — Fließender Rhythmos z. B. *Graf* 22 (*Reinach* II 13); *Edgar* Tf. 36, 30. Etwas steif aufgepflanzt *Graf* 8. Spätest *Edgar* Tf. 47 f. — Schiefheit der Bildbewegung zur Mumie *Reinach* I 46; *Möller* Titel und Tf. 9. — Wirkung leichter Verschiebungen der Haltung z. B. *Graf* 45, 42 (*Bulle* a. O. 1, 2); *Petrie* II Tf. 7, 17; *Edgar* Tf. 37, 34; 38, 43; kurzer und langer Hals *Petrie* II Tf. 11; *Graf* 22. — Augen *Ahrem* a. O. Während ich dies schreibe, sitzt nebenan ein griechisches Mädchen, dessen durchaus ungeschminkte Augen keinem Mumienbild an Größe nachstehen. Viele werden sich auch eines hochverdienten Athener Fachgenossen erinnern. — Beleuchtung, Hintergrund. *De Grüneisen* a. O. verallgemeinert zu sehr. Auffällige Beschattung der Augen durch Oberlicht *Petrie* II Tf. 22 (*Möller* Tf. 11). Verschieden getönter Grund *Petrie* II Tf. 17 f.; Ant. Denkm. II Tf. 13; *Springer-Wolters* Tf. 17. Nachträglicher Goldgrund *Möller* Tf. 1, vgl. *Edgar* Tf. 41, 57; Goldgrund bei εἰκόνες ἔνοπλοι § 665 (*Letronne* Lettres d'un antiquaire 448 f.). *Möller* erklärt gewiß mit Recht auch den goldenen Kranz für nachträglich. Der gleiche, flächenhaft ornamental gezeichnete Kranz mit den gradlinig rautenförmigen Blättern findet sich nun noch öfter, so bei den oben zusammengestellten Bildern *Graf* 22 und *Edgar* 30 (29); freier z. B. *Petrie* Tf. 12, 22. Es läge daher nah, alle Goldkränze für sepulkrale Zutaten zu halten, also auch die künstlerisch besten wie *Graf* 4, 63; die Frage muß an den Originalen geprüft werden. — Ähnlichkeit. Die Frage läßt sich natürlich niemals „exakt“ beantworten; am wenigsten auf dem verschiedentlich versuchten naiven Wege, an den Mumien selbst „wissenschaftlich“ zu ergründen, wie sie zur Zeit der Anfertigung ihres Bildes ausgesehen haben. Solche „Wiederherstellungen“ der Weichteile, die von Anatomen auch an Schädeln gemacht werden, mögen für die Grundzüge eines Rassentypus einigen Wert haben; für Individuen können sie schwerlich mehr lehren als die Mumien selbst, d. h. Hauptmaaße und Grundlinien des Schädels. Alles Weitere ist künstlerisch und wohl überhaupt wertlos. Vgl. *Petrie* I 8. Attisches Grabrelief *Wolters* Anz. XXVII 1912, 119. Olympische Statue *Treu* Olympia, D. Ergebnisse III Tf. 64, 4 f. — Pompei *Mau*² 498 f.; *De Grüneisen* a. O. 49 ff.; *Marriot* Archaeol. Journal LIV 1897, 10 ff.; *Ahrem* a. O. 255 f., 257; *Winter* Kunstgesch. in Bildern I¹ 100, 6 (Paquius Proculus, vgl. *Delbrück* Antike Porträts 20, 49 Tf. 38); *Bulle* 661 („Dichterin“; vgl. *Helbig* Wandgemälde Nr. 1420 ff., 1523 ff.). Röm. Mitt. VIII 1893, 20 f.; *Gusman* Pompei Tf. 6 ff. (zum Teil rein ideal). Mosaik Not. d. scavi 1898, 172 f. Sidonische Grabstele mit Brustbildern eines Paares in Mosaik aus der späten Kaiserzeit: *Contenau* Syria I 1920, 223 f. Tf. 21 (die ganze Vorderfläche der 2 m hohen Stele ist mit Mosaik belegt, über und unter dem Bildfelde sind einfache schwarzweiß-rote Dreiecksmuster). — Das von *Furtwängler* Jahrb. III 1888, 302, 12 erwähnte Caesarbildnis ist nach *Zahn*, *Dressel* u. a. eine Fälschung. — Eine ganze Bildnisgalerie enthält ein im 2. Jahrh. n. Chr. angelegtes Palmyrener Grab, Nachr. russ. Inst. Konstantinopel VIII 1903 Tf. 21 ff. (*Wulff* Altchristl. Kunst, Hdb. d. Kunstwiss., 20). Vgl. z. B. das nordafrikanische Grab §§ 993, 995. — Katakomben z. B. *Wulff* a. O. 4, 88, vgl. 307 ff. Beispiel des Nachlebens aus dem 6. Jahrh. *Delbrück* a. O. 22, 58 Tf. 57. — Endlich sei bemerkt, daß zwei oft zusammen mit den Mumienbildnissen genannte Gemälde zweifellos der neueren Zeit angehören: die „Muse“ von Cortona und die „Kleopatra“, die angeblich aus Tivoli stammt. Über diese ist kein Wort zu verlieren, jene verrät sich deutlich als Werk der italienischen Renaissance. Dies ist am deutlichsten und geradezu meßbar an den Augen, aber auch sonst unverkennbar. Vgl. *Reinach* I 32, 2 f.; *Perrot* IX Tf. 11 (Gaz. arch. III 1877, 41 ff. Tf. 7); *Herrmann* Berl. phil. Woch. 1917, 1395 f.

(Randvermerke: Abb. 679; Abb. 677 a; Abb. 677, 679; Abb. 678; Abb. 679)

7: Sittenbild, Tierstück, Stilleben (Kabinettbilder, Mosaike)

§ 931 Der Zusammenhang, in dem die hier behandelten Gattungen der Malerei stehen, ist im Überblick dargelegt; wir kommen daher hier weder auf das Allgemeine noch auf die Meister Antiphilos, Philiskos, Peiraikos, Simos zurück, sondern wenden uns gleich den erhaltenen Beispielen zu. Die bedeutendsten sind nicht Gemälde, sondern Mosaike, die zum Teil noch der hellenistischen Zeit angehören, und darunter sind nicht nur Kabinettbilder, sondern auch große Stücke von monumentaler Haltung und dramatischer Kraft wie die pompeianischen Löwenmosaike. Wir betrachten zunächst die beiden Mosaikbilder des Dioskurides von Samos, deren Bedeutung als Vertreter des hellenistischen Sittenbildes oben schon

(Randvermerke: Abb. 691, Herrmann Tf. 106 f.; Abb. 684 f.)

gewürdigt worden ist. Es ist wie ein Kennzeichen der künstlerischen Art der Griechen, selbst in der realistischen Erfassung des unmittelbaren Lebens auf das Typische, die Wesenszüge klar Aufweisende auszugehen, daß sie auch in der bildenden Kunst das Leben gern im Spiegel der Komödie sahen: die doppelte Formung durch die Kunst war so recht nach ihrem Sinn. So führen uns vielleicht beide, jedenfalls aber das eine Mosaik des Dioskurides auf die Bühne. Als Maler kleiner Komödienbilder nennt Plinius den Kalates — ohne Zeitangabe, die jedoch kaum nötig scheint; denn der Meister gehörte gewiß der hellenistischen Zeit an, um deren Beginn die neuere Komödie erst entstand. Ob das gleiche für Kratinos gelten darf, fragt sich; die Angabe, er habe im Pompeion in Athen Komöden gemalt, ist allzu unbestimmt und könnte sich auch auf Bildnisse komischer Schauspieler und auf ältere Zeit beziehen. Da es jedoch nicht unwahrscheinlich ist, daß seine Tochter und Schülerin Eirene um 200 tätig war, muß er in unserem Zusammenhange doch genannt werden.

Dioskurides war nach den Schriftformen seiner Signaturen ein späthellenistischer Künstler, der zwischen dem Ende des 2. und dem des 1. Jahrh. tätig war. Es liegt nahe, ihn innerhalb dieser Zeit möglichst früh, also um 100 anzusetzen; doch ist das nur ein gefühlsmäßiger Schluß aus dem lebendigen Hellenismus und der einzigartigen technischen Feinheit seiner Werke. In dieser suchte und fand er offenbar seinen Ruhm; denn daß er die Bilder frei geschaffen hätte, ist nicht wahrscheinlich; dagegen sprechen verschiedene Gründe, die einzeln nicht unbedingt zwingen, aber zusammen doch recht schwer wiegen. Die inneren Gründe liegen in den Bildern selbst. Der Technik ist keinerlei Recht auf Stilbildung zugestanden; sie ist vielmehr völlig in den Dienst der Nachahmung einer hochentwickelten freien Malerei gestellt. Allein mit noch so kleinen Steinwürfeln läßt sich nun einmal nicht so malen wie mit Farben, und zwar in dem kleinen, nahsichtige Betrachtung erfordernden Maaßstabe dieser Kabinettbilder noch viel weniger als bei dem monumentalen Alexandermosaik, dessen Steine im Verhältnis viel kleiner sind und außer Schwarz und Weiß nur Rot und Gelb, aber weder Blau noch Grün zeigen. So ist denn das Ergebnis nicht ganz rein. Zeichnerisch liegen zwar nur vereinzelte Unklarheiten vor, denn auch die illusionistische griechische Malerei pflegte weitgehend formenklar zu bleiben. Dagegen ist das Farbenbild oft genug, zumal an den Gewändern, befremdlich und unverständlich; und es handelt sich dabei offenbar nicht nur um Vergröberungen, wie etwa eine allzu weitgehende und vereinfachte Zerlegung der Farben in Kontrastwerte, sondern um Erscheinungen, die den Eindruck notgedrungener, die Harmonie des Ganzen störender Aenderungen einer malerisch vollkommeneren Vorlage machen.

Nun besitzen wir von dem einen Bilde, den Metragyrten, eine Wiederholung in der Wandmalerei dritten Stiles und der Beckenschläger dieses Bildes kehrt auch in einer plastischen Terrakottagestalt des 2. Jahrh. aus Kleinasien wieder. Die Übereinstimmung ist auch hier zu genau, um zufällig oder Ausfluß einer weiteren Typik sein zu können, und das Wandbild wie die Terrakotte zeigen das im Mosaik unverständliche Motiv des Mantels an der Hüfte in klarer und richtiger Form. Daher wird auch das Stabianer Wandbild nicht als Kopie des pompeianischen Mosaikes, sondern als selbständige Wiedergabe eines gemeinsamen berühmten Vorbildes aus dem 3. oder 2. Jahrh. gelten müssen. In der Ausführung ist es leider zu geringwertig, als daß man seine klare und verständliche Koloristik für authentisch halten dürfte; die Feinheiten des Vorbildes wären darin auch im besten Falle sicher nicht zu finden. Bei dem anderen Bilde weisen die Formen der dargestellten Metallgefäße auf ein älteres Vorbild: sie sind frühhellenistisch. So stellen sich uns die Mosaiken des Dioskurides als malerisch nicht ganz vollkommene, aber doch nach Kräften den Vorbildern angenäherte Wiedergaben hellenistischer Tafelbilder dar; sie sind für uns die bedeutendsten Beispiele ihrer Gattung.

Herrmann 134

Für die vornehme Villa, in welcher sie als Gegenstücke in den Boden eines Zimmers eingelassen waren, sind sie schwerlich gemacht; sie werden als selbständige Werke zu beliebiger Verwendung im griechischen Osten entstanden sein. Die Technik der feineren Mosaikbilder bis zu etwa einem Quadratmeter Größe erlaubte das: sie sind in flachen Kästen aus Marmorplatten gearbeitet; auch Tonplatten tun den gleichen Dienst. Daß man so feine Bilder nicht wie sonst bisweilen in die Wände, sondern in den Boden einließ, hat ihre Erhaltung beeinträchtigt. Der Schaden ist bei dem Metragyrtenbild äußerlich vollständig,

wenn auch nicht ohne Entstellungen, durch Ergänzung, Schliff und Politur behoben worden; bei dem anderen Bilde zeigt stellenweise nur der gefärbte Zement der Fugenstege die Farbe der verlorenen Steine an und sein schon von Haus aus blasser Ton erscheint durch die Abnutzung noch weiter herabgestimmt.

§ 932 Abb. 684 Herrmann Tf. 106 Das Metragyrtenbild — denn so darf man es höchst wahrscheinlich nennen — zeigt drei mit kleinen Gesichtsmasken versehene Straßenmusikanten niederer Art nebst einem zwergenhaft ältlichen, verkommenen Burschen vor einer hellen Wand, in welcher rechts eine hohe dunkle Tür zur Hälfte sichtbar ist. Der Vorgang ist mit überzeugender Unmittelbarkeit erfaßt. So wie etwa in Neapel eine unbeachtet herbeigekommene Gruppe von Bettelmusikanten plötzlich wie aus dem Boden gewachsen losspielt und von Anfang bis Ende die gleiche eindringliche und doch anscheinend um den Beschauer unbekümmerte Lebendigkeit zeigt, stehen die drei Leute vor uns: der im Tanzschritt bewegte derbe Tympanonschläger, der bald auf uns zukommt, bald zurückweicht, der etwas bäurisch vorgebeugt dastehende Beckenschläger, der den Rhythmos drollig plump mit dem ganzen Körper mitmacht, und im rechten Gegensatz dazu die gerade aufgerichtete Flötenspielerin, die nur die Finger bewegt und ihre Melodie gleichmäßig laut vor sich hinbläst. Die eigentümliche Wirkung wird durch die Masken noch erhöht: ihre teils bewegten, teils gleichmütigen Züge passen halb zu Art und Handlung ihrer Träger, halb durchkreuzen sie sich damit. Die Abstufung geht von der satyresken, lachenden Maske des Tympanonschlägers bis zu der fast klassischen Form bei der Flötenspielerin und unmittelbar daneben steht ein doppelter Gegensatz: das maskenlose Gesicht des kleinen Burschen mit den verkommenen gemeinen Zügen.

Ein eigentlicher Zwerg, wie man gemeint hat, ist es nicht, sondern eher ein geistig und körperlich zurückgebliebener, verwahrloster Gassenjunge; daher der ältliche Zug und der blöde Ausdruck. Das Wandbild aus Stabiae zeigt denn auch deutlich einen Knaben; ein echter Zwerg von höchst überzeugender Bildung erscheint dagegen auf einem anderen, vielleicht noch hellenistischen Mosaik in Neapel; er ist dort in drastische Verbindung mit ein paar prächtigen Kampfhähnen gebracht. Hier handelt es sich dagegen um einen der typischen Zuschauer jeder Straßenszene; sein stumpfsinniges Gaffen verstärkt durch den Gegensatz noch das Leben des Bildes und enthüllt die armselige Wirklichkeit, die sich hinter den Masken der Musikanten verbirgt. Ob dieser maskenlose Geselle als Statist in der neueren Komödie möglich ist, etwa beim Chore, von dem wir so wenig wissen, fragt sich; dagegen sind die Gesichtsmasken kein Hindernis, hier eine wirkliche Straßenszene zu erkennen. Künstlerisch kommt beides auf das gleiche heraus.

Die einfache Komposition ist fein durchdacht, soll aber hier so wenig zergliedert werden wie die Koloristik. Dagegen ist die schon in größerem Zusammenhange gewürdigte Vollendung und künstlerische Verwertung der Beleuchtung hervorzuheben. Von Licht umflossen und in reichem Helldunkel durchgebildet ist zumal der Tympanonspieler, zwischen dessen Arm und Maske man die sonnenwarme, farbensatte Luft förmlich schimmern sieht. Sein Schlagschatten auf der Wand ist geschickt benutzt, um den Beckenspieler davon abzuheben; weniger stark ist diese Wirkung bei der weiter zurückstehenden Flötenspielerin und ihrem Schatten. Sie ist durch Ergänzung im unteren Teile stark entstellt und klebt daher dort ziemlich an der Wand, statt auf dem Boden davor zu stehen. Der ursprüngliche Sachverhalt läßt sich aus der Richtung ihres vorgestellten Schienbeins noch erkennen und wird durch das Stabianer Bild bestätigt. Ganz folgerichtig ist die Beleuchtung auch hier nicht durchgeführt, wie man leicht im einzelnen nachprüfen kann; sie war eben für den Maler nicht Selbstzweck, sondern künstlerisches Wirkungsmittel, das er nach Bedarf verwendete.

§ 933 Abb. 685 Herrmann Tf. 107 Feiner, literarischer und vielleicht eben deshalb auch koloristisch zarter ist das andere Mosaik, das sicher eine Szene aus der neueren Komödie darstellt. Da wir sie nicht wie die gebildeten Zeitgenossen des Malers kennen, vermag sie auf uns naturgemäß nicht ähnlich unmittelbar zu wirken wie das allgemeinverständliche Metragyrtenbild; aber an Ausdruck, ja Drastik, läßt auch sie nichts zu wünschen übrig. Klar ist, daß wir uns bei einer jener Pharmakeutriai befinden, die Liebeszauber übten. Sie und zwei junge Damen sitzen um einen kleinen Tisch herum, auf dem der aus Theokrit bekannte Lorbeerzweig, eine Büchse für die Philtra und ein Thymiaterion zu sehen sind. Die schielende alte Hexe hält einen silbernen Kantharos und macht mit der Linken die bekannte Gebärde mit aufwärts

gewendeten Fingern, die ebensogut ein Überlegen wie ein nachdrückliches Einreden auf jemand bedeuten kann. Da man nun bei ihr, wie oft bei Schielenden, nicht sicher ist, wohin sie wirklich und wohin nur scheinbar blickt, läßt sich die Szene ganz verschieden auffassen. Sie kann überlegen, während ihre Nachbarin ihr den offenbar nicht leichten Fall eindringlich vorträgt, sie kann aber auch mit dieser zusammen auf die bescheidene kleine Gestalt am rechten Bildrand einreden.

Allein dies ist weniger wahrscheinlich. Die kleine Dienerin — denn eine solche wird es des langen Gewandes wegen trotz der kurzen Haare sein, sofern kein Mißverständnis des Dioskurides vorliegt — ist künstlerisch allzu wenig betont; sie tritt neben den drei Hauptgestalten noch mehr zurück als der Bursche im Metragyrtenbild, nicht nur koloristisch wie dort, sondern auch kompositionell durch die halbe Verdeckung. Dies Kind darf also schwerlich als das corpus delicti des Bildes gelten. Sein gesenkter Blick deutet wohl nur die bescheiden zuwartende Dienstfertigkeit an; es wird nicht anders zu werten sein als die kleinen Diener der gleichzeitigen Grabreliefs, d. h. als typischer Zubehör, den ja auch Theokrit nicht versäumt zu erwähnen. Die junge Dame links scheint ganz Verlegenheit; sie sucht also wohl die Hilfe der Alten und bedient sich einer erfahreneren Freundin als Vermittlerin. Die drei Typen sind glänzend gekennzeichnet und wieder üben die Masken dabei ihre eigenartige, halb gegensätzliche Wirkung aus: ein Widerspiel von starrer Typik und lebendiger Individualität. Die stille kleine Dienerin wirkt wie der Bursche in dem ersten Bild als Steigerungsmittel für den Ausdruck der anderen; die Stimmung des Bildes erscheint dadurch, daß sie sich ihr nicht mitteilt, nur stärker.

Die Räumlichkeit scheint das Bühnenbild realistisch wiederzugeben — in dem Vorbilde vermutlich deutlicher als in dem Mosaik, das auch in den Gestalten wieder mancherlei Unklarheiten enthält. Wir sehen in eine jener großen Türöffnungen der Oberbühne, zwischen deren Pfeilern das Innere eines Zimmers angedeutet ist — in jener künstlerischen, die äußerliche Illusion verschmähenden Stilisierung der griechischen Bühne. Um allen Zuschauern sichtbar zu sein, sitzen die Schauspieler auf einem dreistufigen Podium, dessen ornamentale Verzierung die Mißdeutung auf eine Treppe ausschließt, von den Pfeilern umrahmt wie die Gestalten eines Reliefs und mit entsprechendem Hintergrund: es scheint eine leichte Versatzwand zu sein, über und links neben der man vielleicht das dunkle Innere des Bühnengebäudes sieht; bei reiner Vorderansicht würde sie die Breite der Wandöffnung gerade füllen. Die von links einfallende Beleuchtung entspricht vielleicht etwas mehr einem wirklichen Innenraum als diesem ganz geöffneten der Bühne, wo ein so starker Schatten auf einer erhobenen Maske wie bei dem linken Schauspieler schwer denkbar ist. Ein lichtes Gelb, dem etwas Violett antwortet, beherrscht die farbige Erscheinung des Bildes; man könnte finden, daß sie dem feinen Plauderton der neueren Komödie wohl angemessen sei, und darf sich dabei vielleicht jenes erlesenen Naiskosbildes des siegreichen Schauspielers mit dem menandrischen Kopf erinnern. Abb. 653

§ 934 Abb. 686 Herrmann Tf. 14

Ein ganz andersartiges Bild von der in hellenistischer Zeit so sehr beliebten Bühne ist in einem Mosaik von mittelmäßiger Arbeit erhalten: eine Szene aus der Einübung eines Satyrchors. Zugrunde liegt ein vortreffliches, gewiß hellenistisches Vorbild, dessen malerische Feinheiten zwar verloren sind, das aber in Komposition und Ausdruck auch durch den Schleier der groben Technik hindurch wirkt. Die Räumlichkeit zeigt eine auch in der Wandmalerei zumal des dritten Stiles häufige Unmöglichkeit: die rahmenden Eckpfeiler, hinter welchen die Darstellung zurücktritt, tragen dasselbe Gebälk wie die hinter den Gestalten stehenden Säulen. Wie das Vorbild in dieser Beziehung aussah, fragt sich; klar ist aber, daß die Pfeiler zu einem Naiskosrahmen, die Säulen zu einer Halle des Theaters, deren Decke sichtbar ist, gehören. Davor spielt sich die Szene ab. Auf einer Kline sitzt der Chorlehrer und sucht eifrig einem jungen Choreuten den Tanzrhythmos der von dem Flötenspieler geblasenen Melodie beizubringen. Der vorgebeugte Oberkörper, die tastende Hand, der klopfende Fuß zeigen sein Bemühen höchst eindringlich und stehen in köstlichem Gegensatze zu dem etwas befangenen Bestreben des Choreuten, den Rhythmos mit andeutenden Schritten und Bewegungen der Hände in den Gelenken ins Gefühl zu bekommen. Ein zweiter steht aufmerksam hinter ihm und legt ihm die Hand auf die Schulter, eine Gruppe, die uns an die Satyrchoreuten des rotfigurigen Pronomoskraters erinnert. Der Abb. 575

Parallelismus zeigt wieder jenes schon mehrfach bemerkte Betonungsmotiv: die beiden Blicke leiten auch den unseren auf die das Ganze beherrschende, genau in die Mittelachse gelegte Taktbewegung des Chorlehrers, auf den auch der Flötenspieler blickt.

Auch dieser ist mit einem hinter ihm stehenden Schauspieler gepaart und ein drittes Paar erscheint schräg hinter dem Lehrer: ein Schauspieler, dem ein Diener beim Anziehen des Ärmelgewandes hilft. Dies Motiv, in welchem der bekannte Augenblick halber Hilflosigkeit beim Hemdanziehen in seiner leichten Komik drastisch festgehalten ist, zeigt die Wiederkehr einer nun nicht mehr naiven, sondern sehr bewußten Beobachtung des Alltagslebens, die der klassischen Kunst zumal des 5. Jahrh. nicht vornehm genug war, aber im Archaismus eine Fülle reizvoller Bilder hauptsächlich rotfigurigen Stiles hervorgerufen hat. Auch ein Jüngling, der den Chiton über dem Kopfe hat, fehlt dort nicht; er ist natürlich fein säuberlich darunter gezeichnet, als ob der Stoff völlig durchsichtig wäre. Hier wirkt dieser Zug gegensätzlich zu dem Hauptmotiv und deutet zugleich das bunte Durcheinander einer solchen Vorprobe trefflich an. Diese sieben Gestalten vermitteln uns ein viel eindringlicheres und einheitlicheres Bild als die siebzehn (mit der Dionysosgruppe zwanzig) des Pronomoskraters. Wie bei den Mosaiken des Dioskurides ist auch bei diesem das erreicht, worin *Jakob Burckhardt* den sachlichen Reiz der Genremalerei findet: das magische Miterlebenmachen. Dies ist hier für uns das Wesentliche; wir verzichten daher auf eine Zergliederung der Komposition, deren bewußte und wirksame, aber unauffällige Kunst der Leser selbst verfolgen mag. Im architektonischen — man weiß nicht recht, ob man sagen soll: Rahmen oder Hintergrunde verwandt, aber einfacher und folgerichtiger ist ein Mosaik aus Pompei, daß Sieger und Besiegte im Hahnenkampf in ausdrucksvollem Gegensatz vereinigt: Hahn, Herr und kleiner Diener auf der einen Seite siegesstolz und froh erregt, auf der anderen geknickt und traurig. Stimmung und Typik sind gleich hellenistisch; das hübsche Bild darf also wohl als eine im wesentlichen treue Kopie gelten. Verändert ist am ehesten die Architektur, die in dem Vorbild ein Naiskosrahmen gewesen sein mag.

Hartw. 219

Abb. 687

§ 935

Ein weiteres, recht schlechtes Mosaik ist doch deshalb von erheblicher Bedeutung, weil es trotz einzelner grober Entstellungen eine im wesentlichen genaue Wiederholung eines jener kleinen, auf die Wand gemalten erotischen Tafelbilder aus dem Tiberhaus in Rom ist. Das beweist, daß auch diese bescheidenen Bildchen mindestens zum Teile nicht Erfindungen der Wandmaler sind, sondern in einer festen Überlieferung stehen. Diese scheint bis in frühhellenistische Zeit heraufzureichen, denn die schlanke Eleganz mancher Gestalten, Anklänge an die tanagräischen Terrakotten und ein so bezeichnender Zug wie der ganz kurz gehaltene Vollbart eines ziemlich jungen Mannes vereinigen sich zu diesem Schlusse. Deshalb braucht noch nicht jedes derartige Bildchen eine eigentliche Kopie zu sein; ein freies Schalten der Wandmaler mit einem Vorrat überkommener Typen ist nicht ausgeschlossen und der mitgemalte Rahmen bietet keine Gewähr dafür, daß im Einzelfall ein bekanntes Tafelbild kopiert ist. Auch vor dem Begriffe des Tafelbildes brauchen wir auf diesem Gebiete nicht halt zu machen; denn es ist ein Unterschied zwischen bedeutenden Megalographien und diesen leichten kleinen Sittenbildern, die als gefälliger Schmuck des Hauses auf einer ähnlichen Stufe wie die Kleinplastik in Erz, Stein und selbst Ton standen. Der Bedarf an solchen Bildern muß groß gewesen sein, und so wird schon in hellenistischer Zeit eine ähnlich frei bewegte Typik wie in der sonstigen Kleinkunst auch in der Genremalerei bestanden haben. Wohlgelungene Kompositionen können ähnlich beliebt und verbreitet gewesen sein wie im gleichen Falle bei uns, wo neben der mechanischen Wiedergabe auch noch die freie vorkommt. Eine solche mag in dem besonders reizvollen Bilde, von dem wir ausgingen, vorliegen.

Abb. 690, vgl. 708

Daß aber die Triebkraft dieser Gattung mit der Übertragung auf die Wand ganz erstorben gewesen sei, daß dieser Späthellenismus des zweiten Stils auf italischem Boden höchstens noch etwas Typenklitterung getrieben, aber gar nichts mehr frei geschaffen habe, ist nicht sehr wahrscheinlich und jedenfalls nicht erweislich. Ja es ist, wie die Dinge liegen, nicht einmal ein Unglück, daß wir auch hier wieder keinen ganz sicheren Boden unter den Füßen haben; denn der feinere malerische Reiz wertvoller Kabinettbilder hat sich in der Wandmalerei doch sicher nicht erhalten; höchstens die koloristische, wohl zum Teile durch die Technik der Vorbilder bedingte Tonart ist hie und da kenntlich geblieben.

Damit ist der individuelle Wert der einzelnen Bilder als Zeugnisse für die verlorene Tafelmalerei stark gemindert; die Gattung als solche tritt uns dagegen, auch abgesehen von der Treue im einzelnen, in der Wandmalerei noch lebendig und reizvoll entgegen. Sie ist nicht auf den zweiten Stil beschränkt, sondern pflanzt sich in immer loserer Verbindung mit ihrem Ursprunge durch die ganze Wandmalerei fort, in selbständigen Bildern sowohl wie in dekorativen Feldern und Streifen. In diesem Sinne sind auch die kunstlosesten Schilder und Schildereien der pompeianischen Läden und Werkstätten, Kneipen und Bordelle noch Nachkommen der hellenistischen Genremalerei, des Sitten- und bisweilen auch Unsittenbildes, in dem sich das Alltagsleben spiegelt.

Die römischen Kabinettbilder zweiten Stils zeigen, soweit sie deutlich genug geblieben sind, vorwiegend einfache erotische oder sakrale Szenen; diese kommen auch in großen prospektartigen Nischenbildern vor, jene nicht; der intime Vorwurf erschien für den großen Maaßstab offenbar ebenso ungeeignet wie für das Hochformat der Aedikulen. Außerdem sind Frauen, Dichter und Schauspieler, ausnahmsweise auch Krieger kenntlich. Die gleichen Vorwürfe finden sich in den kampanischen Städten; dazu kommt noch mancherlei anderes von verwandtem Geist, häusliche Szenen von Frauen und Kindern, darunter die bekannten Bilder von Malerinnen und der Verkauf kleiner Eroten, Gelage, Theater, endlich das einst von *Helbig* so genannte „kampanische Genre", d. h. die geringwertigen, platt realistischen Darstellungen aus dem niederen Tagesleben, oft mit erklärenden Beischriften, wie sie auch Petron bei solchen Bildern im Hause des Trimalchio erwähnt. Sie reichen vom Bäckerladen und von der Walkerwerkstatt bis zu dem mannigfachen Getriebe auf dem Forum, vom Ausspann und von der Kneipe bis zu Bordellszenen gröbster Art, von Festzügen bis zu Zirkus und Amphitheater mitsamt der berühmten Prügelei, die dort im Jahre 59 zwischen Pompeianern und Nucerinern stattfand. All das ist hier mehr um der Vorwürfe als um der Ausführung willen zu nennen; denn nach dieser wäre es eher in den letzten Abschnitt über die handwerksmäßige Malerei zu verweisen. Aber selbst diese Scheidemünze ist doch noch mit griechischen, freilich flauen und schlechten Stempeln geprägt und muß im ganzen als Abfall der hellenistischen Rhopographie gelten. Von der Kunst freilich, mit welcher Peiraikos seine Schusterbuden und Barbierstuben adelte, vermag uns diese rohe Schilderei so wenig eine Vorstellung zu geben wie schlechte Ladenschilder von den Werken eines Ostade, Brouwer oder Jan Steen.

§ 936 Abb. 708

Wir betrachten kurz eine Reihe von Bildern, zunächst die Liebesszenen aus dem Tiberhause. Alle zeigen eine etwas schräg stehende Kline, die den größten Teil der Bildbreite einnimmt, in einem Raume, der so einfach angedeutet ist wie die griechische Malerei das immer tat, wenn es ihr nur auf die Gestalten ankam: durch eine in senkrechten Flächen verschieden gefärbte Wand oder durch einen Vorhang; einmal hängen auch ein paar Kränze an der Wand. Auf der Kline liegt oder sitzt noch halb das Liebespaar, d. h. in der Regel die Hetäre mit ihrem Gast, bedient von ihrem Gesinde, das gewöhnlich aus einer alten Frau, einem halbwüchsigen Mädchen und einem Knaben oder auch einem zweiten Mädchen bestanden zu haben scheint. Sie mischen und reichen den Trank; einmal zieht das Mädchen seiner Herrin die Schuhe aus. Viel Zwang legt sich das Paar vor diesen Zuschauern nicht auf: sie küssen sich nicht nur, sondern einmal ist die Zärtlichkeit auch schon erheblich weiter vorgerückt; der mit einem Becher herantretende nackte Knabe und das zuwartende Mädchen wenden daher den Kopf ab und blicken zu Boden.

Abb. 689 f.

An erotischem Ausdruck am schwächsten, aber als Bild besonders reizvoll ist das auch in Mosaik ausgeführte, von dem wir ausgingen. In geschmeidigem Fluß ihrer schlanken Gestalt lehnt sich die noch vollbekleidete Hetäre halb sitzend in die Kissen; vor ihr sitzt ein Jüngling und neigt sich ihr zu. Von ihm ist nur der nackte Oberkörper sichtbar; er stützt sich mit einem Arme rückwärts auf. Die dadurch bedingte Linie setzt sich in den vom Lager herabhängenden Unterschenkeln des Mädchens fort und die Gruppe rundet sich vollends durch eine Dienerin ab, die sich aufmerksam vorgebeugt mit beiden Armen auf das Fußende der Kline stützt; eine zweite, weiter zurückstehende füllt leicht die Lücke bis zu dem Jüngling, eine dritte steht neben dem Kopfende und entleert eine Spitzamphora in das auf einem kleinen Tische stehende Mischgefäß. Die Amphora gibt die Gegenbewegung zu der Schräge der gelagerten Hetäre und läßt zugleich den bogenförmigen

Abb. 690

Umriß der Hauptgruppe ausschwingen; in dem Mädchenkörper klingt dagegen die Neigung des Jünglings und der aufgestützten Dienerin noch einmal an und ihre Abwendung steht in reizvollem Gegensatze zu der eindringlichen Zuwendung ihres Gegenübers. Der Mosaikmaler hat nur den Rhythmos der Hauptgruppe bewahrt; alles andere hat er gefühllos verdorben, im Ausdruck nicht minder als in der Form; denn die Intimität der Szene ist durch die Verlegung in ein Dionysosheiligtum dahin und der von einem Baum ausgehende Vorhang würde sie nicht ersetzen, auch wenn er nicht hochgerafft, sondern herabgelassen wäre. Auch die Komposition der anderen Bilder ist wohldurchdacht; hier sei nur auf die Durchkreuzung der räumlichen Schrägen hingewiesen.

§ 937 Von ganz anderem Geist als diese Hetärenbilder ist ein weiteres, das offenbar ein Abb. 689 junges Ehepaar zeigt: sie sitzt verschämt und mit halb verhülltem Kopf auf dem Lager, er liegt und faßt sie ernst und rücksichtsvoll an. Im Hintergrund ein Mädchen, das sich zum Gehen zu wenden scheint: eine Andeutung des Hochzeitszuges, der das Paar jetzt sich selber überläßt. Die ernste Stimmung des ganzen Bildes und die weit über Aetions Alexanderhochzeit hinaufreichende Typik, in der es steht, gestattet schwerlich die Annahme, daß hier eine im Ehebruch noch unerfahrene junge Frau auf Abwegen dargestellt sei. Eine solche Geschichte hat man in zwei kleineren, als Gegenstücke angebrachten Bildern finden wollen, weil man in dem einen eine dicke ältere Frau zu erkennen glaubt; dies sei eine Kupplerin, die von der neben ihr stehenden und auf sie einredenden jungen Frau bewirtet werde, um ihr eine Zusammenkunft mit einem Geliebten zu verschaffen. Diese erscheine denn auch in dem anderen Bilde. Allein eine gewisse Ähnlichkeit des dort dargestellten Mädchens mit der „jungen Frau“ spricht doch nur für die gleiche Malerhand; es ist eines der typischen Hetärenbilder und auch das andere wird wohl ein solches sein; denn die angebliche dicke Frau kann sehr wohl ein älterer feister Schlemmer sein, dem die Hetäre schön tut. Jedenfalls ist das schlecht erhaltene Bild wenig geeignet, um daraus weittragende Schlüsse zu ziehen. — Endlich ist hier noch das gelegentliche Hineinspielen einer ganz anderen Typik zu erwähnen: ausnahmsweise ist das Schema des heroischen Totenmahls auch für ein Bild verwendet, das der Wandmaler offenbar als Hetärenbild aufgefaßt wissen wollte. Das herculanische Beispiel zeigt die übliche zweifarbige Wand im Hintergrunde.

Die noch mehr oder minder sittsame Hetärentypik findet ihre nächste Anknüpfung in der rotfigurigen Vasenmalerei des späteren Archaismus: wieder eine jener Berührungen der beiden Epochen, die trotz aller inneren Verschiedenheit doch durch den gemeinsamen Gegensatz zur klassischen Größe und Beschränkung verbunden werden. Im klassischen Stile treten derartige Bilder selbst in der Vasenmalerei stark zurück und was davon vorliegt, pflegt keinen naiv sinnlichen Ausdruck, sondern vornehmes Ethos oder graziöse Schmiegsamkeit und süße Stimmung zu zeigen. Viel eher leistet sich ein klassischer Vasenmaler einmal eine gänzlich unverhüllte Obszönität, die hinter keiner archaischen zurücksteht; so auf jener attischen Kanne, wo ein Mädchen einen sitzenden Jüngling besteigt. In der großen Malerei trat uns die gleiche Schilderung des Allzumenschlichen zuerst bei Parrhasios entgegen und die Pornographen des 4. Jahrh. folgten ihm; solche Bildchen, die man nicht offen auszustellen pflegte, nennt Ovid in einem Atem mit bekannten Meisterwerken des augusteischen Rom. In dem frechen Bilde des Ktesikles, der die Königin Stratonike in solcher Lage zeigte, fanden wir bereits ein jonisch-hellenistisches Werk dieser Art, das uns an die homerische Geschichte von Ares und Aphrodite im Netz erinnerte; und da die Menschen allzumal und jederzeit Sünder sind, gab es zweifellos viele hellenistische Kabinettbilder, in welchen alle δώδεκα μηχαναί oder auch multa milia ludi sachlich und künstlerisch reizvoll dargestellt waren. In Pompei findet sich dergleichen nicht nur in Bordellen, sondern auch in bürgerlichen Schlafzimmern an die Wand gemalt und ein Bordellbild zeigt zum Überfluß die anregende Wirkung solchen Kunstgenusses: ein ithyphallischer Mann liegt auf dem Bett und zeigt einem herantretenden, noch bekleideten Mädchen ein an der Wand hängendes Bild des Symplegma.

§ 938 Von den sakralen Sittenbildern ist eins schon in anderem Zusammenhang erwähnt worden, weil es irrig als mythologisch gilt; doch ist allem Anschein nach nicht die Pflege des Dionysoskindes durch Nymphen, sondern eine bürgerliche Kultusszene dar-

gestellt. Dies ist eines der großen prospektartigen Bilder aus dem Tiberhause mit verhältnismäßig ausführlicher Schilderung der Örtlichkeit eines Dionysosbezirkes. Der Raum ist ziemlich tief in den Mittelgrund hinein abgestuft, aber ein Fernblick erscheint auch da nicht, wo wenigstens eine Andeutung möglich wäre, zwischen einer Frauengruppe und einer Statuenbasis. Zu hinterst ragt ein halbverdeckter Baum hinter dem schräg gesehenen Tor der Bezirksmauer auf. Der hochgeschlagene Torvorhang und ein ländlicher Felsaltar vervollständigen die hellenistische Landschaftstypik. Bei einem zweiten Bilde dieser Art sind Reste einer hohen Baulichkeit erhalten. Die kleinen Bilder pflegen darin wesentlich einfacher zu sein: ein Vorhang, eine allenfalls etwas gegliederte Wand genügen, sofern der Hintergrund überhaupt gegenständlich gekennzeichnet wird; ist er blau, so kann das meist als Luft verstanden werden, ohne daß doch eine wirkliche Ferne angedeutet wäre. Der Reiz dieser schlichten Wiedergabe meist sehr ruhiger Kultushandlungen von wenigen Gestalten lag bei den wirklichen Tafelbildern gewiß in viel höherem Grad als bei den nachgeahmten in der malerischen Durchbildung; immerhin haben sich mancherlei hübsche Motive, Gestalten, Gruppen, Kompositionen gehalten. Abb. 708

Es ist die gleiche Welt, die gleiche Typik wie in den hellenistischen Terrakotten; daher finden wir z. B. genau die gleiche Frauengestalt mit dem Blattfächer, die in dem römischen Bilde der Dionysosfeier steht, in dem kampanischen Bild einer Malerin wieder. In beiden Bildern ist sie mit einer zweiten, die aber von verschiedenem Typus ist, zu einer Gruppe verbunden, und diese Gruppe lehnt sich beidemal an ein Tor. Vor diesem sitzt hier wie dort die Hauptgestalt mit einem Kind, im einzelnen natürlich ganz verschieden. Die Statue, die im Dionysosbilde links steht, erscheint hier als Herme rechts; die Dame malt sie in einem kleinen gerahmten Bilde, das ein Knabe, nach *Helbig* ein Eros, nicht eben bequem vor ihren Füßen aufstützt. In einem anderen Bilde dieser Art wird es auf einem Tisch gehalten. Sonst ist das Motiv der Malerin ebensogut beobachtet wie rhythmisch reizvoll; es ist eine der ansprechendsten Gestalten dieser ganzen sittenbildlichen Frauenmalerei.

Allein dies gilt nur für die eigentlichen Bilder; oft genug haben die Wandmaler jedoch ihr Bestes in Gestalten gegeben, die dem Wandschmuck frei dekorativ eingefügt sind. Daß sie auch hierbei berühmte Vorbilder verwendeten, zeigt z. B. jene prachtvolle Gruppe des jungen Kentauren, dem eine wilde Mänade auf den Rücken gesprungen ist. Von dieser Art ist eine der menschlich und künstlerisch reizvollsten Gestalten der ganzen Wandmalerei: die sogenannte Flora. Von ihr sagt *Julius Lange:* „Es ist eine Maid im ersten Lenz der Jugend, wie ein frischer Frühlingsmorgen macht sie ihre Wanderung durch den Garten, um Blumen in den flachen Korb zu sammeln, den sie über dem Arm trägt. Man geht langsam, wenn man so Blumen pflückt, man schaut nach der einen Seite und man schaut nach der anderen Seite, was man wohl wählen könnte. Sie ist jetzt vorübergegangen, aber da sind Bilder, die man nicht so leicht vergißt, namentlich wenn man ein Maler ist. Da geht sie hin, er sieht sie jetzt von der Rückseite. Sie hätte fast eine hohe Pflanze vergessen, die am Wegesrande wächst, dreht aber den Kopf ein wenig um, streckt die Hand aus und pflückt die Spitze ab — mit Daumen und Zeigefinger, sorgfältig; denn sie liebt die Blumen und faßt sie weiblich zart an. Welch schöne Wendung des Nackens, welch frischer Umriß der Wange! Welch feine, reine Schultern und welch leichter und ruhiger Gang, während der Morgenwind mit dem Gewande spielt!" Zu der feinfühligen Zeichnung kommt die lichte Zartheit des malerischen Ausdrucks; dies Mädchenbild ist wahrlich „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit". Abb. 683

Wir gehen nicht weiter ins einzelne, sondern überlassen es dem Leser, die Bilder selbst zu vergleichen; von denen des Tiberhauses sei nur noch das eines deklamierenden Schauspielers, dem ein Dichter oder Spielleiter in der Buchrolle lesend folgt, hervorgehoben. Viele, darunter recht gute, sind so beschädigt, daß man nicht genau weiß, um was es sich handelt; so ist eine bemerkenswerte Komposition eher ein dionysisches Zustandsbild als ein Sittenbild. Was Kabinettbild, was Weihung ist, läßt sich nicht immer entscheiden; denn der typische Basisstreifen der Naiskosbilder genügt dazu nicht. Die Wandmaler haben gewiß beide Gattungen nach Belieben dekorativ verwendet. Im nächsten Abschnitt werden ein paar zweifellose Kopien hellenistischer Votivbilder vorgeführt und auch das § 939

oben erwähnte Hahnenkampfmosaik sowie das Hetärenbild im Schema des Totenmahles sind in diesem Zusammenhange zu nennen. Eine besondere Stellung nimmt der kleine Fries mit den Gerichtsszenen an der schwarzen Wand des Tiberhauses ein: die Illustration eines Romans erscheint darin abgerollt; er ist daher schon im Überblick mit ähnlichen Friesen, die Theaterszenen enthalten, zusammengestellt worden. Der Stil ist ausgesprochen hellenistisch. In äußerst flotter, sorgloser und doch treffsicherer Pinselführung, die an die kleinen Staffagegestalten der Landschaftsmalerei erinnert, sind die Bilder auf den schwarzen Wandgrund geworfen. Formen und Motive sind zum Teil höchst realistisch erfaßt und von der gleichen Drastik wie so viele Darstellungen aus dem niederen Volksleben in der hellenistischen Kleinkunst; daneben fehlt jedoch die überkommene Typik der schönen Formen und Rhythmen keineswegs: eine echt hellenistische Mischung der Elemente. Andeutungen der Räumlichkeit sind dem Charakter des Frieses gemäß aufs äußerste beschränkt; eine freistehende Tür, durch die man die Missetäter bringt, muß genügen, um die Vorstellung eines Gebäudes zu erregen.

Endlich sei auf die Ausstrahlung des Sittenbildes in die Landschaftsmalerei hingewiesen. Die große Mehrzahl der erhaltenen Landschaftsbilder zeigt in Übereinstimmung mit der literarischen Überlieferung sittenbildliche Staffage verschiedenster Art bis zu ungewöhnlichen und witzigen Szenen. Von dem auf ein lauerndes Krokodil zustrebenden durstigen Lastesel, der an ein Bild des Nealkes erinnert, war schon im Überblick die Rede. Am szenenreichsten ist das große Nilmosaik von Palestrina, das freilich mehr eine lehrhafte Schilderung Ägyptens als ein eigentliches Landschaftsbild ist.

§ 940 Literatur zum Sittenbild. Vgl. §§ 884f., 887. Kalates, Kratinos Plinius XXXV 114, 140 (*Overbeck* Nr. 1965, 2152; vgl. *Brunn* II 299, *Kalkmann* Quellen d. Plinius 193, Eirene §§ 908, Abb. 684f. 910). Dioskurides §§ 14, 670, 886f. *Herrmann* Denkmäler 130ff. Tf. 106f. berichtigt in manchem die grundlegende Arbeit von *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 1ff. Meine älteren Notizen und meine Erinnerung sprechen mehr für *Herrmanns* Auffassung der Koloristik. *Schönes* Eindruck, N. Jahrb. XXIX 1912, 201f., daß die Mosaiken Originalwerke des Dioskurides seien, stellt wohl nur eine irrige Deutung der gleichen Beobachtungen dar, die *Herrmann* zu seinen besser begründeten Schlüssen führen. Zur Zeit der Vorbilder *Bieber-Rodenwaldt* 17f. Maaße: 0,44 : 0,42; 0,42 : 0,33. Marmor- und Tonkästen *Gaukler* DA III B 2098f.; *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXV 1910, 257f. Stabianer Metragyrtenbild gut *Herrmann* 134; der Maler hat den Raum oben und den Basisstreifen unten abgeschnitten. Terrakotte, von *Wolters* erkannt, *Winter* Anz. X 1895, 123, der seinerseits irrig auch den Tympanonschläger in einem jugendlichen Leierspieler von unwesentlicher Ähnlichkeit erkennen will. Dagegen *Herrmann* 132, 6 nach *Robert* D. Masken der neueren att. Komödie 66f. 1. Beide halten den kleinen Burschen für einen Zwerg, *Robert* ihn auch für bucklig, doch sind die Proportionen normal und von einem Buckel kann keine Rede sein; das derbe Gewand steht nur von der Schulter ab. Wirklicher Zwerg Jb. a. O. 10. Ebenda 11 eine der vielen Komödienszenen aus der Wandmalerei, die anscheinend mit der Buchillustration zusammenhängen, vgl. §§ 46f., 887. Kurzes Haar wie bei dem Kind im Pharmakeutriabilde findet sich bei kleinen Mädchen und selbst bei Hetären auf streng rotfigurigen Vasen öfters — aus naheliegenden Gründen; vgl. § 496. Die Verlegenheit der Dame links bestreitet *Herrmann* 137 schwerlich mit Recht; die Handhaltung, die eben kein Aufstützen ist, paßt dazu sehr gut, auch wenn sie in dem Vorbilde nicht noch besser gekennzeichnet war. Die Streifen darunter sind gewiß nicht der Rest einer unverstandenen Stütze, sondern vom linken Unterarm herabhängende Mantelfalten. Zum Podium *Frickenhaus* D. altgriech. Bühne 30, 47f. (Ekkyklema). Siegreicher Schauspieler § 951. — Einübung eines Satyrchors Abb. 686 *Herrmann* 22f. Tf. 14. Wichtigste Ergänzungen: Oberkopf und größter Teil der Kopfbedeckung des Lernenden; fälschlich bis zur Hand des Lehrers geführter Oberteil einer tragischen Maske; rechte untere Bildecke. Kopfpaare § 871. Rotfiguriger Jüngling *Hartwig* Meisterschalen 219. Pronomos-Abb. 687 krater § 636f. Hahnenkampf DA I 181 (*Schreiber* Kulturhist. Bilderatl. Tf. 79, 1, beides schlecht, nach *Zahn* Orn. II 50). Die Typik berührt sich stark mit der der hellenistischen Grabreliefs. — Abb. 690 Hetärenbilder. Grundlegend *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXV 1910, 257ff., Tiberhaus und Mosaik; vgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 56. Weiteres flau und ungenau abgebildet Mon. d. Inst. XII Tf. 8, Abb. 689f. 2ff. (1 Hochzeit, vgl. *Brückner* Anakalypteria, 64. Berl. Winckelmannsprogr., wo unser Bild fehlt), Tf. 23; 27, 2, 5 (vgl. den dicken Mann *Bieber* D. Dresdner Schauspielerrelief Tf.). Vgl. *Winter* Typen d. Terrakotten II 232f., zumal 232, 3. — Kampanische Sittenbilder aller Art *Helbig* Wandmalerei 68ff.; Wandgemälde Nr. 1410—1520, darunter jedoch manches nicht Hergehörige oder hier schon in anderem Zusammenhang Betrachtete, so die §§ 862, 871 besprochenen Naiskosbilder und Verwandtes (Musikbild Nr. 1442). Die meist älteren Abbildungen sind dort genannt; treue Abbildungen flüchtiger Pinseleien gibt *Collignon* Mélanges Boissier 127ff. Tf. 1f.; vgl. Not. d. scavi 1912, 110, 177ff.; bequem *Mau* Pompei[2] 52f., 218, 292, 413, 422; *Gusman* Pompei 239—270 passim; *Springer-Wolters* Handb.[10] 504, 950; *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 92 (*Jacobsthal* Göttinger Vasen 34f.); *Roux-Barré* Hercul. u. Pompei IV 4 Tf. 36 (Knabe mit Affe); *Herrmann* Denkmäler Tf. 28, 66f. (Dichter; vgl. § 800, Eutychides). Prügelei im Amphitheater Giorn. d. scavi

n. s. I Tf. 8, vgl. Wandmalerei 73f. Dies und vieles andere *Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas 11 Tf. 6, 7; 8, 4; 9, 3; 27, 4; 28, 3f.; 30, 1, 10; 66, 10, 13; 74, 5; 75, 7, 10f.; 76, 1; 77, 5; 78, 2, 6; 79, 2; 87ff. Villa Item Not. d. scavi 1910 Tf. 10f. (sacral), Bosco reale *Barnabei* La villa pomp. di P. Fannio Sinistore 53; 55, 1: flüchtig hingeworfen. Weiteres z. B. Not. d. scavi 1877, 103ff. Tf.; 1897, 154f.; 1908, 366; Röm. Mitt. XVI 1901, 345. Die „Gelage" *Helbig* Nr. 1445ff. sind gleichzeitig Liebesszenen, auch zu mehreren und mit Musik; 1448 ist im Schema des Totenmahls (der Mann sieht nicht „barbarisch", sondern halb barock, halb banausisch aus; die Deutung Wandmalerei 77 berücksichtigt die Typik nicht). — Obszöne Kanne Berlin Nr. 2414 §§ 751, 756; ebda Parrhasios; Pornographen, Ktesikles §§ 798, 800, 817, 902. — Bordellbilder *Helbig* Nr. 1506. Die gemalte Inschrift lente impelle bei einem Symplegma ist wohl keine eigentliche Beischrift, sondern eine an dieser den Blick anziehenden Stelle angebrachte Mahnung zur Rücksichtnahme auf die schwer arbeitenden Mädchen, mit welchen die dort verkehrenden Gladiatoren, Fuhrknechte und dergleichen nicht sehr zart umgegangen sein werden. — Sakralbilder und Sonstiges in Rom Rev. arch. XXII 1870 Tf. 21 (*Perrot* Mém. d'arch. Tf. 8); Mon. d. Inst. XII Tf. 6, 1, vgl. 17, groß wie Tf. 18, 20, zu welchem § 916; klein Tf. 7a, 5f. (anscheinend; 4 wohl Bettelmusik); 30, 33f. und vielleicht noch einzelne von den schlecht erhaltenen Bildern Tf. 29, 31f. Gut XI Tf. 22 links; rechts Krieger; 23 Frauenleben, vgl. XII Tf. 28. Schauspieler XII Tf. 22, 2f. — Malerinnen *Mau* 292; *Helbig* Tf. 4, 1444 (*Schreiber* Tf. 8, 4; 9, 3; vgl. 8, 2, Pygmäen). — Erotenverkauf *Zahn* D. schönsten Orn. II 18 (24), III 85. — „Flora" *Lange* D. menschl. Gestalt 106f.; *Ahrem* D. Weib in d. antiken Kunst 254; *Weisbach* Impressionismus I 29. Schlechte Farbtafel *Zahn* III 66. Kentaur und Mänade *Herrmann* 139f. Tf. 93. — Dionysisch anscheinend Mon. XII Tf. 31, 1, vgl. *Rodenwaldt* Komposition 15, 178, dazu *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 175f. — Gerichtsfries Mon. d. Inst. XI Tf. 44ff. Vgl. §§ 46f., 886; *Robert* Archäol. Hermeneutik 208ff. (anders *Helbig* Führer [3]II Nr. 1356, wo weitere Literatur; gegen *Rodenwaldts* frühere Annahme eines römischen Gestaltenstils Gött. gel. Anz. 1910, 815f.; vgl. das zu den Staffagegestalten der Landschaftsbilder Bemerkte, ferner *Pagenstecher* Nekropolis 68f. 84). — Landschaftsmalerei § 969ff. Esel und Krokodil §§ 883, 889f. (945). Mosaik von Palestrina §§ 944, 949, 974, 984.

Abb. 708.
Abb. 688.

§ 941

Neben die Darstellung des Menschen, die stets der Hauptgegenstand der griechischen Kunst blieb, traten im Hellenismus zum ersten Male mit dem Anspruch auf selbständige Geltung neue, eng miteinander verbundene Gattungen der Malerei: das Tierstück, das Stilleben und die Landschaft. Diese geht uns hier zunächst nur um ihrer Verbindung mit den beiden anderen, zumal dem Tierstück, willen an; denn die reine Landschaft, in welcher Gestalten und Dinge nur Beiwerk sind, scheint bei den Alten auf die dekorative Wandmalerei beschränkt geblieben zu sein. Dennoch muß sie schon hier mit Nachdruck genannt werden, denn in ihr offenbart sich am stärksten und im größten Gegensatze zur Grundrichtung der griechischen Kunst das neue Naturgefühl des Hellenismus, zu dessen Ausflüssen auch das Tierstück und das Stilleben gehören. Vollkommen neu waren freilich beide nicht. Vom Stilleben, und zwar bezeichnenderweise von dem aus geformtem Menschenwerke bestehenden Stilleben, sind zwar in älterer Zeit nur schwache Spuren nachzuweisen; aber diese reichen doch bis in die hocharchaische Vasenmalerei herauf. Vom Tierstück dagegen ließe sich viel sagen, sofern man den Begriff ganz allgemein fassen wollte: die archaische Kunst ist voll von Tierfriesen und Tiergruppen bis herauf zu den Giebelgruppen mächtiger Tempel; buntes Federvieh erschien vornehm genug, um den Giebel eines olympischen Schatzhauses zu schmücken; herrliche Rosse, mächtige Stiere und die berühmte Herdenkuh des Myron sind uns als plastische Weihgeschenke bekannt. Es wird auch Bilder dieser Art gegeben haben, wenn wir auch nur das sich wälzende Pferd des Pauson kennen.

Allein dekorative, meist streng tektonisch gebundene Tiere und Weihgeschenke von besonderem Sinn, das siegreiche Rennpferd, das Ritterpferd, das Opfer- oder Herdentier oder endlich das Denkmal irgend eines zufälligen Ereignisses wie etwa das schwimmende Pferd eines altkorinthischen Pinax und wohl auch das des Pauson bedingen noch nicht eine künstlerisch freie und selbständige Gattung, das Tierstück in unserem Sinn. Es kann und wird in der älteren Malerei ebenso weitgehend wie in der Plastik vorbereitet gewesen sein, was ja auch in Verbindung mit der Menschendarstellung möglich war; allein es bedurfte einer neuen Gesinnung, um ihm als Kunstgattung Selbstzweck zu verleihen. Die ersten Ansätze dazu scheinen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. vorzuliegen, freilich recht bescheidene, denn man hat den Nikias schwerlich mit Recht als Tiermaler in Anspruch genommen — ihn, der bedeutende Vorwürfe, gestaltenreiche Schlachtbilder forderte und andere tadelte, die Vögelchen und Blumen malten. Dies gilt wahrscheinlich dem Pausias, in dessen Blumenstücken nach Ausweis eines Mosaiks auch Vögel dargestellt gewesen sein

Abb. 645.

können. Trifft das zu, so hätten wir gleich zu Beginn die für das Stilleben der Griechen so bezeichnende Verbindung mit lebenden Tieren.

§ 942 Die pergamenischen Mosaike der Königszeit stellen ebenfalls Vögel dar: die berühmten, in Nachbildungen erhaltenen Tauben des Sosos und einen Papagei. Dagegen zeigen zwei hellenistische Mosaikbilder aus Pompei, deren mit Recht berühmtes Vorbild bis in die Glyptik hinein gewirkt hat, eine Löwendarstellung von solcher Kraft und Größe, daß Nikias sie schwerlich getadelt hätte. Gerade das war ja immer ein wunder Punkt in der älteren griechischen Kunst gewesen: sie kannte die orientalische, d. h. trotz der jungassyrischen Tierbilder eine archaisch dekorative Stilisierung des Löwen, nicht aber den Löwen selbst; sie konnte nicht, wie sie es bei den heimischen Tieren, zumal dem Pferde, dem edelsten Genossen des Menschen, tat, ein klassisches Ideal des Löwen entwickeln. Die attischen Löwen des 4. Jahrh., nicht zuletzt der von Chaironeia, sind reichlich unwirkliche dekorative Tiere, denen jeder echte Ausdruck fehlt. Aber dann zog Alexander in das Reich des Löwen und maaß sich selbst in gefährlichem Kampfe mit ihm, wie einstmals, als er noch in Hellas vorkam, Herakles. Die Paradiese, die gehegten Jagdgründe der orientalischen Fürsten erschlossen sich den Makedonen und Griechen, und nun entdeckten griechische Künstler — freilich niemals alle — die reißende Urkraft des Königs der Tiere.

Abb. 700 · Abb. 691 · Herrmann Tf. 9

Man kann sich schwer ein großartigeres Tierstück denken als das besser erhaltene von den pompeianischen Löwenmosaiken. Monumentale, ja selbst sehr dekorative Wirkung ist hier mit unmittelbarstem, unheimlich starkem Ausdruck verbunden und zur künstlerischen Einheit verschmolzen. Versteinernd wie das Gorgoneion, diese halb menschliche Löwenmaske des Archaismus, blickt uns das riesige, mähnenumwallte Raubtierhaupt so nah ins Gesicht, daß wir seinen heißen Atem zu spüren glauben. Der Löwe erscheint fast ganz von vorn, so daß wir außer dem gewaltigen Haupte fast nur noch mächtige Pranken und den scharf über den Rücken hinweg peitschenden Schweif sehen. In seiner Haltung spüren wir noch den furchtbaren Sprung, mit dem er den machtlos unter seinen Pranken sich windenden Panther niedergeworfen hat; der krallt vergebens in Schmerz und Wut seine Tatzen und blickt brüllend und fauchend zu seinem Besieger auf. Keine Spur von menschenähnlichem Pathos ist in dem Bilde; die reine Bestie, die uns so unheimlich fremd und gewaltig gegenübersteht, ist hier erfaßt. Am stärksten wirkt in dieser Hinsicht wohl, daß der Löwe nicht auf den Panther herabblickt, sondern ihn nur mit seinen eisernen Riesenpranken niederdrückt. Sein böser Blick, der uns trifft, scheint selbst für den Sieg fühllos; es ist etwas von dem unbewußten Walten der Naturkräfte in ihm.

Abb. 691

Löwe und Panther füllen den größten Teil der Bildfläche; nur an drei Ecken bleiben Zwickel frei, eben genug, um die monumental einfache Andeutung der Landschaft wirken zu lassen. Felsboden in jenen etwas künstlich unwirklichen gewundenen Schieferstufen, die sich häufig finden, ein paar Steine, Grasbüschel und im Hintergrund ein kleiner Baum, darüber und daneben grauer, wenn man will luftfarbener Grund — das ist alles, und wir müssen sagen, daß mehr weniger gewesen wäre. Das gilt für dieses Bild, nicht als Regel; denn auch in weitem landschaftlichem Rahmen lassen sich künstlerisch gleich überzeugende Wirkungen erzielen.

§ 943 Ein großartiges Beispiel dafür, in welchem eine ähnliche Beobachtung der Raubtierart sich mit Gebilden schöpferischer Phantasie zu einer eigenartigen Mischung verbindet, ist das Kentaurenmosaik aus der Villa des Hadrian. Von ihm war schon mehrfach die Rede: es ist das tragische Gegenstück zu dem heiteren Idyll des Zeuxis, ist ein Markstein in der Entwicklung der landschaftlichen Raumdarstellung und ein Meisterstück in der Behandlung von Licht und Farbe. Alles spricht dafür, daß wir hier eine vielleicht ihrerseits noch hellenistische Kopie eines Gemäldes besitzen, das eher dem frühen als dem späten Hellenismus angehört haben wird; und die Übereinstimmung des am gleichen Orte gefundenen Taubenmosaiks mit der plinianischen Beschreibung des Vorbildes von Sosos erweckt ein günstiges Vorurteil für die Treue der Wiedergabe. So wird man auch den Tiger, der den Griechen um 300 bekannt wurde, zur Bestimmung der oberen Zeitgrenze benutzen dürfen. Der Bildtypus berührt sich trotz des gegensätzlichen Vorwurfs und der raumtiefen Komposition so weit mit dem Bilde des Zeuxis, daß irgend ein Zusammenhang bestehen wird. Die oben geäußerte Vermutung, daß der hellenistische Meister den Klassiker gleichsam zitiert,

Abb. 692 f. · Abb. 700

aber dabei doch ein völlig neues und selbständiges Werk geschaffen habe, ist nur eine, doch wohl die einfachste von verschiedenen möglichen Erklärungen. So wie es vor uns steht, ist das Bild jedenfalls eine durch und durch hellenistische Schöpfung.

Wir sehen eine zerklüftete, nach der Tiefe zu unregelmäßig ansteigende Felslandschaft mit spärlichem Strauchwerk, die sich vorn zu einer flachen Bühne erweitert und dicht vor dem unteren Bildrand in einer Stufe abbricht: die landschaftliche Form des typischen Basisstreifens. Hier haben wilde Tiere ein Kentaurenpaar angefallen. Der Kentaur hat sich seines Gegners zu erwehren vermocht; hinter ihm liegt ein Löwe, dessen Kopf und Nacken er offenbar mit demselben Felsblock zerschmettert hat, den er jetzt wiederum schwingt; denn die Kentaurin liegt blutend und wie tot unter den Pranken eines Tigers. Der wendet sich nur ungern, ohne rechtes Verständnis für die Gefahr von seiner köstlichen Beute zu dem wurfbereiten Kentauren um — gewiß zu spät, um dem vernichtenden Felsblock zu entgehen. Auf einem Felsen im Mittelgrunde steht brüllend, aber nicht recht sprungbereit ein Panther, der schwerlich noch einen Angriff wagen wird. Diese Deutung des Herganges und Ausganges geht schon hart an die Grenze dessen, was sich der Maler gedacht haben muß; die Frage, ob die Kentaurin tot oder nur ohnmächtig sei, hätte er vielleicht schon ebensowenig beantworten können, wie mancher heutige Künstler ähnliche Fragen; denn sie führt über das Bild hinaus.

Dies will nichts anderes zeigen, als das Obsiegen des starken, intelligenten Halbmenschen über die Bestien, denen das für solche Kämpfe zu zarte Weib unterliegt — ein Anblick, dessen Tragik mit allen Mitteln der Kunst gesteigert ist. Das schöne, hellfarbige Weib zeigt uns den ganzen Frauenkörper, während der Pferdeleib stark verkürzt und teilweise verdeckt ist; Blut überströmt ihn da, wo die Tatzen des Tigers grausam das feine Fell zerreißen. Das zur Erde gewendete Antlitz ist weise durch den Arm verdeckt. Zu der rührenden Hilflosigkeit des schönen Weibes unter Raubtierpranken steht der siegreiche starke Kentaur im größten Gegensatz; aber das Gesicht des struppigen Waldmenschen ist doch zugleich von Jammer zerrissen. Soweit das Bild und das griechische Empfinden; die sentimentale Hoffnung, daß die zwei doch noch wieder miteinander glücklich werden möchten, geht über beides hinaus; sie pflegt denn auch von Romanen nicht geteilt zu werden. Umgekehrt ist aber auch kein Grund zu der unschönen Vorstellung, daß Löwe und Tiger schon eine Weile an der Kentaurin geschmaust hätten — sie sieht nicht so aus — und dann erst von dem Kentauren überrascht worden seien. Schlag auf Schlag entwickelt sich diese Tragödie der Wildnis, deren Höhenpunkt wir sehen.

Naturgefühl und Stimmung dieses Bildes mit seinen starken Gegensätzen und der raffinierten Verflechtung und Durchkreuzung menschlicher und tierischer Art sind ebenso hellenistisch wie die räumlichen und malerischen Kunstmittel. Die Komposition beruht auf einem freien, aber in einfach klaren Formen gebundenen Gleichgewicht in Fläche und Raum. Die pyramidale Hauptgruppe wird ergänzt und nach der Tiefe weiter geführt durch den Panther; Paare annähernder Parallelen und rechtwinkliger Brechungen gliedern und verbinden die Gestaltengruppen, die von dem in die Bildfläche gelegten Frauenleibe der Kentaurin an schräg in die Tiefe gehen. Die Einzelformen der Landschaft folgen dem wie eine Begleitung und der Gesamtraum umfaßt alles zu einer Harmonie der Formen, die der des Ausdrucks und der Stimmung nichts nachgibt. Licht und Schatten sind in kunstvollem Wechsel verteilt und ihr Rhythmos verschlingt sich mit denen der Formen und der Farben. Auf diese, hauptsächlich Ockergelb, Lilaviolett bis Braunrot, Blaßgrün und Weiß, soll hier nicht näher eingegangen werden. Dagegen bedarf es noch eines Blickes auf ein ganz andersartiges Bild, das sich den beiden betrachteten gegensätzlich anreiht: ein gewaltiger Löwe von kleinen Eroten gefesselt und umspielt in einem Dionysosheiligtum. Das beste Beispiel ist ein feines Rundmosaik aus einem der älteren Häuser Pompeis; ein römisches Mosaik erläutert den Sinn zum Überfluß durch die Zusammenstellung mit Herakles bei Omphale: die höchste Kraft durch Wein und Weib bezwungen. Das tändelnde Spiel ist mit all dem schillernden, gegensätzlichen Reiz erfüllt, an dem sich der hellenistische Geist ergötzte. Welch ein Umfang des Empfindens von der Urkraft der Naturauffassung im Tierkampfbild und dem tragischen Pathos des Kentaurenbildes bis zu diesem raffinierten Idyll!

§ 944 Die betrachteten landschaftlichen Tierstücke gehören zu einer verbreiteten und mannigfach abgewandelten Gattung, die in der Villa des Hadrian noch durch andere Mosaike vertreten ist. Dem Kentaurenbild in mancher Hinsicht verwandt, aber viel weniger Abb. 696 fein und bedeutend ist der Überfall eines Löwen auf einen Stier, den wir in schräger Rückansicht zusammenbrechen sehen. Im Hintergrunde rennt im flachen Wasser eine Kuh, die verstört auf das Geschehnis blickt. Die Komposition geht schräg in die Tiefe. Der alte Vorwurf des vom Raubtier gepackten Rindes ist auch in den strengen Formen der eingelegten Steinarbeit, des opus sectile, behandelt worden; wir besitzen zwei solche Bilder mit riesigen Tigerinnen. Friedliche, idyllische Gegenstücke zu dem erstbetrachteten Bilde Abb. 695 sind zwei weitere Mosaike aus der Hadriansvilla: Ziegen und Schafe in felsigen, aber doch weniger rauhen Landschaften, wo Dionysosheiligtümer mit Baumgruppen und Wasser zeigen, daß hier keine menschenleere Einöde ist. Die Tiere sind vortrefflich beobachtet. Eine Ziege steht vor der Statue des Dionysos und man weiß nicht recht, ob ihr neugieriges Interesse einem dort angelehnten geweihten Bildchen oder den dahinter sprossenden jungen Zweigen gilt. Dies sind noch eigentliche Tierstücke; dagegen sind die Herdenidylle der Wandmalerei meist nur Beiwerk dekorativer Landschaftsbilder. Spielend dekorativ sind vielfach auch die Tierkampf- und Jagdbilder an den Wänden: kleine Streifen und Felder, in welchen das Gelände nur am Boden angedeutet ist und die Farbe der Wand den Hintergrund abgibt. Andere sind landschaftlich durchgebildet, bis zu großen, etwas peinlich panoramahaften Wänden mit lebensgroßen Tieren und gelegentlich auch Jägern. Sonst pflegen Menschen auch da, wo Jagdhunde die Tiere hetzen, nicht zu erscheinen, sehr im Gegensatze zu den Mosaiken der Kaiserzeit, zumal den nordafrikanischen; kaum daß einmal Kentauren im Kampfe mit wilden Tieren oder jagende Eroten dargestellt sind. Bisweilen kann man sich fragen, ob eine Tierfabel gemeint sei.

Ausnahmsweise ist die Darstellung zu einem exotischen Tierpark entartet. Es liegt nahe, hier den Einfluß der römischen Arena, deren venationes in einigen Bildern deutlich wiedergegeben sind, zu erkennen; doch kann auch eine ganz andere Typik mitspielen. Schon in einem frühhellenistischen Kammergrab in Syrien sind nämlich eine ganze Reihe solcher Tiere, darunter nicht nur so exotische wie Rhinozeros, Elefant, Stachelschwein, sondern auch Fabelwesen in einem dekorativen Fries an die Wände gemalt und hier wie in dem merkwürdigen großen Mosaik aus dem Fortunatempel von Praeneste gibt die Jagddarstellung nur eine sehr äußerliche Form für die wunderliche Entfaltung wirklicher und vermeintlicher zoologischer Kenntnisse ab. Das Mosaik läßt sich zwischen etwa 80 v. Chr. und 200 n. Ch. nicht sicher ansetzen, aber seine sonderbare Typik darf höchst wahrscheinlich als hellenistisch, und zwar alexandrinisch gelten. Dargestellt ist eine von sehr hohem Augenpunkte, der jedoch für die Gestalten nicht maaßgebend ist, gesehene ägyptische Landschaft zur Zeit der Überschwemmung; gemeint ist vielleicht ganz Ägypten vom Delta bis zu den äthiopischen Bergen.

Die untere Hälfte des Bildes ist voller Bauten und allem möglichen Menschenwerk, von Tempeln und Kulthandlungen bis zum Liebesgelage mit Musik unter leichtem Laubendach. Kleine Kähne, schöne Nilbarken, ja selbst Kriegsschiffe fahren dazwischen herum und schon hier beginnt die die obere Bildhälfte beherrschende Tier- und Jagddarstellung; so treiben sich sogar in unheimlicher Nähe der Festlaube ein Nilpferd mit zwei Speeren im Leib und zwei Krokodile herum. Ihnen sind wenigstens keine Namen beigeschrieben, oben dagegen wird die zoologische Weisheit auch schriftlich ausgeschüttet. Sie erinnert stark an Aelian, der vielleicht Priester eben dieses Heiligtumes war. Je exotischer, desto mißratener sind die Tiere; schon das Rhinozeros und die Giraffen sind nur mit knapper Not kenntlich und die Krone des Ganzen ist die Onokentaurin, deren langhaariger Frauenkopf unmittelbar auf den Schultern des Eselkörpers sitzt. Man denkt hier an die auffällige Rolle, die die exotischen Tiere schon in dem berühmten Festzuge des Ptolemaios Philadelphos spielten, an das Bild des Antiphilos, das den ersten Ptolemaios auf der Jagd zeigte, und nicht zuletzt an die alexandrinische Naturwissenschaft. Vielleicht liegt hier eine ähnliche Vermengung von Landschaftsbild und Tierstück mit wissenschaftlichen Anschauungstafeln vor wie vermutlich auch zwischen Landschaftsbild und Landkarte — worauf wir bei Demetrios dem Topographen zurückkommen.

An etwas Derartiges hat man auch bei einer ganz anderen Bildgattung gedacht: den Fischmosaiken, von welchen wir aus Pompei und Praeneste prachtvolle hellenistische Beispiele besitzen. Die Wandbilder dieser Art treten daneben ganz zurück. Gerade die bedeutendsten Mosaike zeigen eine sonderbare Vermengung zweier verschiedener Anschauungsweisen: unten ein Stück Strand mit Meeresfläche und über das Ganze hinweg eine Fülle der verschiedensten Fische und sonstigen Seewesen wie durch die Scheibe eines Aquariums gesehen. Dies ist nun nichts anderes als die Weiterbildung einer alten dekorativen Typik, die von altägyptischen Fayencetellern über lakonische schwarzfigurige Schalen zu den attischen und unteritalischen rotfigurigen Fischtellern führt; und wirklich besitzen wir auch runde Mosaiken ohne landschaftliche Zutaten. Da die zoologische Kenntnis auf den Fischtellern auch schon recht weit geht und bei den alten Bewohnern der Mittelmeerküsten mindestens so verbreitet gewesen sein wird wie bei den heutigen, braucht man hier jedoch schwerlich die alexandrinische Naturwissenschaft heranzuziehen. Ob es Tafelbilder dieser Art gab, ist äußerst fraglich; diese Typik dürfte eher auf die dekorative Mosaiktechnik und die ihr folgende Wandmalerei beschränkt gewesen sein. Daß man es nicht lassen konnte, den unpassenden landschaftlichen Zug einzufügen, darf vielleicht als Bestätigung gelten: dieser Gedanke ist ebenso hellenistisch wie die entwickelte Mosaiktechnik selbst. Der malerische Reiz der Fischmosaike ist groß und der Technik vortrefflich angepaßt; das leider stark beschädigte Fischbild von Praeneste gehört zu den stilvollsten und koloristisch glänzendsten Leistungen dieser Kunstart und auch die pompeianischen Mosaike stellen sich in dieser Hinsicht würdig neben das großartige Löwenmosaik. Auch in Pergamon und im spanischen Emporion sind Reste von Prachtstücken gefunden worden. Nachklänge, auch mit Darstellung des Fischfanges, sind noch in der späteren Kaiserzeit zumal in Nordafrika häufig.

§ 945 — Abb. 697 — Abb. 589 a

Die Fischbilder sind als Kompositionen Erzeugnisse der Phantasie, die ein so nicht geschautes Unterwasserleben vor Augen stellt. Der sichtbaren Wirklichkeit näher stehen die Bilder des Tierlebens im Nil und auf seinen Ufern und Inseln. Künstlerischer und ausgeprägter als in dem großen Mosaik von Praeneste erscheint es in zwei verschiedenen, aber nicht scharf getrennten Bildgattungen. Der berühmteste Vertreter der einen ist die Schwelle des Raumes, in welchem sich das Alexandermosaik befand. Sie zeigt in drei durch Säulenbasen voneinander geschiedenen Teilen einen Blick auf die Oberfläche des Wassers mit dem Uferrande. Der Raum ist ziemlich gleichmäßig und dicht durch Tiere und Pflanzen gefüllt. In der Mitte streckt ein Flußpferd Kopf und Schultern heraus und ein Krokodil liegt ihm gegenüber am Ufer. Dort sind auch eine Uräusschlange, ein Ichneumon und zwei Reiher, auf dem Wasser eine Menge Vögel, hauptsächlich Enten, deren eine nach einem Frosche schnappt, der auf einem Lotosblatte sitzt. Auf anderen Wasserpflanzen sitzen kleine Vögel. Dies ist die griechisch klare und vereinfachte Fassung des schon von der altägyptischen Kunst so ausgiebig geschilderten Tierlebens des Nils; sie ist perspektivischer, aber im Grunde kaum erscheinungsgemäßer als die flächenhafte der Ägypter.

Abb. 698

Der Erscheinung sehr viel näher kommen die eigentlichen Nillandschaften, sofern sie nicht allzuviel von jenem unwirklichen Zusammenrücken der Bildelemente wie in dem Mosaik von Praeneste haben; aber im ganzen herrscht doch auch hier die künstlerische Phantasie, und zwar nicht nur in dem leichten Spiele des dekorativen Pinsels, dem es hier schon gar nicht auf landschaftliche und zoologische Genauigkeit ankam, sondern auch in der Bevölkerung mit Pygmäen. Diese drolligen Zwerge erscheinen oft in den unmöglichsten Lagen, zumal im Verhältnis zu den Tieren. Ihr alter Kranichkampf ist hier auch auf Nilpferde und Krokodile erweitert und zeitigt auf diesem neuen Gebiete die spaßhaftesten Blüten. Daß daneben auch eine realistische Anekdotenmalerei vorkommt, haben wir schon bei Nealkes gesehen: ein beladener Esel strebt durstig ans Wasser, ohne ein lauerndes Krokodil zu beachten, und sein Treiber sucht ihn verzweifelt am Schwanze festzuhalten.

Abb. 699

Mit den Bildern kleiner Tiere geraten wir in den Bereich des Stillebens, das so oft lebendige Tiere enthält. Schon mehrfach genannt wurde das pergamenische Taubenmosaik des Sosos, das Plinius so deutlich beschreibt, daß wir es in Nachbildungen erkennen; die eine, den Worten des Plinius genau entsprechende stammt wiederum aus der Villa des Hadrian, eine andere, sicher hellenistische, die erheblich abweicht, aus dem Hause des Löwenkampfes in Pompei und dort ist auch eine Weiterbildung gefunden worden: die auf dem Rand eines

§ 946 — Abb. 700

blanken Erzbeckens sitzenden Tauben sind bis auf eine durch Papageien ersetzt und das Becken steht auf einer Basis, neben welcher ein Sumpfluchs lauert und ein paar Früchte liegen. Ein Papagei kommt auch bereits in einem pergamenischen Mosaik der Königszeit vor. Die Taubenmosaike sind äußerst fein und von hohem Eigenwert, bleiben aber doch sicher hinter dem Vorbilde zurück: es fehlt der das Wasser färbende Schatten des Kopfes der trinkenden Taube. Wie weit die Genauigkeit der Wiedergabe des einzelnen sonst geht, fragt sich auch bei dem römischen Mosaik, das noch am ehesten Anspruch hat, als eine wirkliche Kopie aus der Kaiserzeit zu gelten, während das pompeianische offenbar eine künstlerisch freie Umbildung hellenistischer Zeit ist. Malerisch sind beide ungemein entwickelt. Mit aller Liebe einer vollendeten Stillebenmalerei ist der Schimmer des Metalls, des Wassers und des Perlmuttergefieders der Tauben erfaßt und zusammengestimmt. Als Tierstücke sind die Bilder nicht minder gut; Form und Art der Tauben sind vorzüglich ausgedrückt. Daß das Bild des Sosos in Pergamon das Mittelstück des berühmten „ungefegten Saales" war, ist wohl möglich, aber nach der Ausdrucksweise des Plinius nicht sicher. Das Papageienbild ist viel weniger fein; seine Stärke liegt in der lebhaften, auf Grün, Rot und Blau mit etwas Gelb beruhenden Koloristik.

In der Wandmalerei sind Tauben und andere Vögel in bescheidenen kleinen Bildchen ungemein häufig, oft in der schon erwähnten Weise mit leichter Andeutung des Bodens auf den farbigen Grund gesetzt. Schon ein einzelner Vogel, allenfalls mit einem Pflänzchen oder einer Heuschrecke vor sich, genügt; meist sind es zwei oder drei. Ausnahmsweise kommt auch ein schlanker Raubvogel vor, der einem kleinen Vögelchen grausam die Eingeweide herauszerrt — das zierliche Gegenstück zu dem alten Bildtypus von Adler und Hase, der sich z. B. in praenestinischen und afrikanischen Mosaiken findet; gewöhnlich sind es aber harmlos anmutige Bilder. Liegt eine Ähre, ein Maiskolben, eine Feige dabei, so nähern wir uns schon dem Stilleben; es gibt alle Übergänge bis zu reichen Fruchtstücken mit einzelnen Vögeln. Oft sind die Vögel, wie bei Sosos, mit Gegenständen verbunden, so zumal mit Kästchen, aus welchen sie wohl auch Bänder und Schmuckstücke herausziehen. Auch Hähne kommen häufig vor, bisweilen in agonistischem Zusammenhange. So zeigt ein kleines Bild im Vettierhaus ihrer vier: einer steht gegen einen zweiten herabgewendet auf einem Tisch, der eine Hydria und zwei Binden trägt; darunter liegt ein niedergekämpfter Hahn, daneben steht vor einer Herme ein weiterer, der stolz einen Palmzweig im Schnabel hält. Wäre das noch möglich, so ist es doch reine Phantasie, wenn ein zierlicher Wagen von einem Papageien gezogen und von einer Heuschrecke gelenkt wird. Von solchen Bildern, die das Allerverschiedenste enthalten, bis zur Vergewaltigung eines Löwen durch einen Esel, war schon im Überblick die Rede; man denkt dabei an die altägyptischen Tierfabeln und die Gryllen des Antiphilos. Auch die Mythenparodie scheint nicht zu fehlen, sofern die Gegenüberstellung eines ithyphallischen Hahnes und einer Gans, einer Ente, einer Truthenne oder eines Schwanes mit Recht auf das Parisurteil bezogen wird.

Vgl. Abb. 702a

Abb. 701

Von den lebendigen Eßwaren der Stilleben soll hier noch nicht die Rede sein; doch sind noch ein paar Bilder aus dem Grenzgebiete beider Gattungen zu nennen. Ein Wandbild zeigt eine buschige Katze und zwei Hunde im vorläufig noch nicht tätlichen Streit um ein Rippenstück und einen halben Kuchen. Bedeutender ist das hellenistische, und zwar gewiß alexandrinische Katzenmosaik aus dem Hause des Faun, von welchem eine geringwertige und stark veränderte Wiederholung unbekannter Herkunft in Rom ist. Das Bild zeigt die im Stilleben häufige Anordnung auf zwei Stufen; unten tote Fische, Muscheln, ein Bündel kleiner lebendiger Vögel (Fliegenfänger) und zwei Enten, deren Füße offenbar auch gebunden sind; die eine hält eine Lotosknospe im Schnabel, zwei weitere liegen vor ihr. Oberhalb ein reines Tierstück: eine gefleckte Katze hat eine hilflose gebundene Henne gepackt. Bewegung und Ausdruck beider Tiere sind vorzüglich gelungen; zumal der eigentümliche Blick der Katzenaugen ist glänzend erfaßt. Malerisch und in der stilvollen Handhabung der Technik steht das Bild auf ähnlicher Höhe wie die Fischmosaike und der Löwe mit dem Panther. — Wir gehen nicht weiter ins einzelne, sondern schließen mit *Helbigs* Beschreibung eines Wandbildchens, das ebenfalls eine vollständige Vermengung von Tierstück und Stilleben und dabei eine bis ins kleinste

Abb. 702, vgl. 702a

gehende Beobachtung zeigt: „Rechts nagt ein Wiesel an einer Nuß; links steht ein Hahn vor einem Teller, worauf ein Kuchen liegt; über dem Kuchen schwebt eine Wespe. In der Mitte liegen zwei Äpfel.“

Das Stilleben hat eine sehr viel bescheidenere Vorgeschichte als das Tierstück; der Vorrang der Darstellung des Menschen war seiner Entwicklung noch ungünstiger. Dennoch finden sich die ersten Ansätze dazu schon auf korinthischen Vasen: der archaische Sinn für das bunte Vielerlei hat gelegentlich zur Verselbständigung des gegenständlichen Beiwerks der Bilder geführt. So sehen wir auf einem kleinen Salbgefäß eine dekorative Zusammenstellung von Waffen, die gewiß noch kein Bild in unserem Sinn ist, einem solchen aber doch wesentlich näher steht als etwa die gereihten Leiern, Trinkhörner u. dgl. in den Friesstreifen schwarzbunter Omphalosschalen und hellenistischer Kannen. Auch auf rotfigurigen Vasen findet sich Einzelnes dieser Art. Wenn Brygos einen Helm und einen Schild unter dem Henkel einer Schale malt, so ist das zwar auch nur Beiwerk eines Gestaltenbildes, wirkt aber doch fast wie ein Bildchen für sich. Solche gibt es vereinzelt selbst im rotfigurigen Stile der klassischen Zeit, deren Gesinnung sonst so ganz anders gerichtet ist: ein paar Waffenstücke oder Gefäße als bescheidener, unauffälliger Schmuck. Dann kommen die Blumenbilder des Pausias, wahrscheinlich mehr Kränze und Gehänge als freie Blumenstücke in unserem Sinn, und die von Nikias getadelten Blumen und Vögelchen; damit stehen wir an der Schwelle der hellenistischen Zeit, wo uns denn auch alsbald dekorativ-sinnvolle Stilleben einfachster Art begegnen: Athletengerät und Waffen, Bücherkästen, Rollen und Schreibzeug, Wollkorb und Spiegel, Früchte, Kränze und Binden, die meist an großen Nägeln aufgehängt an den Wänden der Gräber und auf einzelnen Grabsteinen gemalt oder gezeichnet sind. Eigentliche Bilder sind das nicht, sondern höchstens Friese und freie Felderfüllungen. Auf dem Grabpfeiler des Metrodoros von Chios hängt das Athletengerät in ebenso unmöglicher Größe wie unmöglicher Weise zwischen zwei Säulen, die ein abgelegtes Gewand und eine Amphora tragen. Sepulkrale Zusammenstellungen von Gegenständen finden sich auch auf frühhellenistischen bunt bemalten Urnen, zumal alexandrinischen Hadrahydrien. Den letzten Schritt hat dann Peiraikos oder ein ruhmlos gebliebener Vorgänger von ihm getan: Eßwaren als Gegenstand von Tafelbildern, eine für das klassische Empfinden unerhörte Neuerung, in welcher sich realistischer und malerischer Sinn verbanden.

§ 947 — Abb. 756 — (Abb. 645) — Abb. 757

Diese neue, echt hellenistische Gattung nannte man Xenion, weil es die tägliche Gabe für die nach griechischer Art selbständig wirtschaftenden Gäste des reichen Hauses war: man sendete ihnen Gebäck und Eier, Früchte und Gemüse, Fische und sonstige Seetiere, Wildpret, Geflügel und kleine Schlachttiere, Wein und Trinkgeschirr. Die Tiere sind oft noch lebendig und andere stellen sich ungerufen ein — nicht um gegessen zu werden, sondern um selbst zu schmausen: kleine Vögel, Hühner, ein Wiesel, ein Kaninchen, eine Katze. Körbe, Taschen, Tüten, Töpfe, Eierbecher und Löffel, Amphoren, Kannen, Becher und Schalen, bisweilen aus Glas, das den Inhalt durchschimmern läßt, endlich das blanke oder blutige Schlachtmesser vervollständigen, aber erschöpfen noch keineswegs die bunte Fülle. Dies sind die eigentlichen Xenien und das Wort spricht so stark, daß es sich sehr fragt, ob man es katachrestisch auch für Stilleben anderer Art verwendet hat. Deren gibt es das Allerverschiedenste, darunter auch Buchrollen, Schreibgerät, Geldbeutel und Haufen von Münzen. Als besondere Gattung heben sich die sakralen und unter diesen wieder die dionysischen Stilleben ab. Eigentliche Blumenstücke sind selten, denn die häufigen Fruchtstücke pflegen sich im Rahmen des Xenion zu halten oder girlandenartig dekorativ zu sein wie die berühmte Mosaikschwelle aus dem Hause des Faun. Doch ist gerade eines unserer schönsten Mosaike dieser Art ein reines Blumenstück, dessen bunte Pracht und freie Fülle sich in einem breiten Korb entfaltet. Mehr dekorative Füllungen sind ein paar eingelegte Stücke, opus sectile.

Abb. 705 — Abb. 702 f. — Abb. 703 — Abb. 696 a, 706 — Abb. 704

Von den erhaltenen Wandbildern und Mosaiken läßt sich nicht ohne weiteres auf die Tafelbilder schließen, und zwar auch abgesehen von der künstlerisch so wesentlichen Tatsache, daß ihre Technik ihnen nur eine unvollkommene Annäherung an das gestattete, was in dieser Gattung noch mehr bedeutete, als in jeder anderen: die malerische Durchbildung in Licht und Farbe. Sie ist dennoch oft genug von erstaunlicher Vollendung, und

§ 948

zwar gerade da, wo der Pinsel sich scheinbar am mühelosesten bewegt. Das Erbe eines hohen malerischen Könnens ist deutlich fühlbar; effektvolle oder gar „poetische“ Stimmungen sind freilich nicht gesucht. Man sollte sich deshalb hüten, in dieser Hinsicht ein grundsätzliches Zurückbleiben der griechischen Stillebenmalerei hinter der neueren festzustellen; der Analogieschluß von der Landschaftsmalerei verfängt nicht, denn diese blieb ja bei den Griechen ein bescheidener dekorativer Wandschmuck. Bisweilen ist ebenso wie bei den Sittenbildern wenigstens die äußere Form des Tafelbildes mit Rahmen und Klapptüren in die Wandmalerei übernommen worden. Oft genug aber sind die Stilleben wie so viele Tierstücke nur mit leichter Andeutung ihres räumlichen Rahmens auf den Wandgrund gesetzt oder es ist gar ein Bündel Fische oder Vögel an die Wand gemalt, als ob sie dort in Wirklichkeit am Nagel hingen. Die Bedingungen der Wandverzierung führten auch zu friesartiger Dehnung. Im Mosaik handelt es sich meist um bildmäßige Felder, aber dafür ist dort die Neigung zur Vereinfachung um so größer; nur die allerbesten widerstehen diesem Zuge.

Abb. 710

Die Komposition der eigentlichen Xenien, aber nicht nur dieser, beruht oft auf der Anordnung in zwei Stufen; dazu kommt das Anhängen an Nägel. So entfalten sich die Dinge klar und übersichtlich, oft sogar in sehr lockerer Parataxe. Daneben haben die Maler aber auch den Reiz der gedrängten Fülle weder im einzelnen noch im ganzen verschmäht. Äußerlich ist die Abstufung meist durch die Anordnung auf und vor einer Fensterbank, einer Brüstung u. dgl. begründet; die einfachen Linien und Flächen dieser Architekturformen ergeben einen vortrefflichen ruhigen Grund und einen wirkungsvollen Gegensatz zu der bunten Vielfältigkeit und Unregelmäßigkeit der Darstellung. Bei den dionysischen Stilleben mit ihren Masken, Thyrsen, Hirtenstäben, Musikgeräten, Gefäßen, Opfergaben, Böcken, Panthern, Schlangen und noch manchem anderen baut sich die Komposition oft auf einer mehrstufigen Treppe auf. Landschaftlich im weiteren Sinne mit einem Fernblick ist sie nur selten; diese Verbindung stammt wohl aus der Wandmalerei. Ein solches Bild entspricht fast wörtlich einem Epigramme des Leonidas, in welchem die ländlichen Weihgaben für glückliche Genesung aufgezählt werden und für den Fall der Erlösung auch von der Armut ein Ziegenopfer gelobt wird. Hier liegt denn auch schon ein Ziegenkopf zwischen Kanne, Becher und Zweig vor der Statuette des Gottes. Auf einer Erhöhung steht eine Schüssel mit Fruchtgaben und darüber blickt man in die Ferne. Gewöhnlich fehlt der Fernblick auch bei landschaftlichen Kompositionen; so bei einem dionysischen und einem apollinischen Bilde des Gabinetto delle maschere. Die Maaßstäbe schwanken dabei bisweilen etwas sonderbar, so daß man Reiser und Bäume nicht immer sicher unterscheiden kann; selbst Krater, Stier und Opfermesser stehen gelegentlich in einem unmöglichen Verhältnis zueinander.

Abb. 696a

Abb. 706

Manche Stilleben bestehen vorwiegend aus Metallgefäßen, auch kleinen Hermen, Statuetten, Göttersymbolen, wie dem aufgerichteten Asklepiosstab oder dem Dreizack, und zeigen häufig Palmzweige dabei. Hier spielt also das uns schon in dem Hahnenbilde des Vettierhauses begegnete agonistische Element hinein. Dies erscheint in reinster Form in dem berühmten hellenistischen Mosaik aus Delos mit der panathenäischen Amphora auf einem Sockel nebst Kranz und Palmzweig mit Binde. Sehr ähnlich ist das Bild einer alexandrinischen bunten Grabhydria, wo zu dem Palmzweig noch eine Fackel kommt. Ein zweites delisches Mosaik zeigt statt der Amphora eine Hydria wie auf dem Hahnenbilde, wo wir auch die Herme fanden. Diese Typik ist, wie natürlich, etwas spielend dekorativ entwickelt worden und schwankt daher auch in den Maaßstäben; so erscheint z. B. eine Palästrawalze in ihrer Umgebung allzu klein.

Abb. 701

Abb. 694

Endlich sind hier der Oikos asarotos, der „ungefegte Speisesaal“ des Sosos in Pergamon und seine Nachahmungen aus der Kaiserzeit zu nennen: ein offenbar aus dem Xenion entwickeltes naturalistisches Streumuster des Fußbodens, das alle möglichen Abfälle des Mahles nebst den Schatten, die sie werfen, darstellt. Das bedeutendste erhaltene Beispiel ist das technisch äußerst feine Mosaik des Heraklitos aus Rom. Das Asaroton umfaßt nur drei Seiten des äußeren Streifens. Da liegen kleine Knochen, Hühnerbeine, Schnecken, Muscheln und Reste aller möglichen Seetiere, Früchte und Gemüse herum; an einer Nuß nagt eine Maus. Der Einfall ist recht geschmacklos und ein wahres Gegen-

beispiel stilgerechten Flächenschmuckes. An der vierten Seite hat Heraklitos ein friesartiges Maskenstilleben eingefügt; der innere Streifen zeigt Wassertiere auf dem Nil mit ägyptischen Statuen als diagonalen Eckleisten; das Mittelstück ist verloren. So erscheinen Tierstück und Stilleben hier nochmals in besonderer Weise verbunden.

Dieser Überblick muß hier genügen; denn weniger als irgend sonst vermag auf diesem Gebiete das Wort dem malerischen Spiel des Künstlerauges und des Pinsels nachzukommen.

Literatur zu Tierstück und Stilleben. § 884. *Helbig* Wandmalerei 92 ff., 306 ff. Pauson §§ 763 f. Korinthischer Pinax *Furtwängler* Vasensammlung in Berlin Nr. 782. Nikias § 821. Pausias §§ 796 ff. — Pergamenische Mosaike *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXV 1911, 8; Sosos s. u.; vgl. die Signatur des Hephaistion in Form eines mit Wachs angeklebten Zettels mit umgebogener Ecke, *Fränkel* Altertümer von Pergamon VIII 2, 504 Nr. 46a; Anz. XVII 1902, 2. — Löwe und Panther *Herrmann* Denkmäler 12 Tf. 9; *Ashby* Papers Brit. Sch. Rome VII 38 (vgl. 3 ff.) Tf. 16 (Zeichnung Francesco Bartolis aus dem Beginn des 18. Jahrh. nach einem angeblich im Palazzo Mignanelli befindlichen Mosaik, das dem pompeianischen bis auf Kleinigkeiten, zumal der landschaftlichen Gestaltung, gleicht); *Leonhard* Neapolis II 1914, 59 ff. Tf. 3; *Furtwängler* Gemmen Tf. 45, 19; *Imhoof-Blumer* und *Keller* Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen Tf. 14, 17. Der Rahmen ist in dem beschädigten Mosaik aus dem Hause des Faun und in den Gemmen enger, daher erscheint ein kleines Beutetier in den Pranken des Löwen; es ist nur einmal als Schaf zu erkennen. Die Verrenkung des Panthers, dessen Hinterbeine sonderbar verschwinden, ist etwas unklar; hier liegt vielleicht ein Mißverständnis der Vorlage wie beim Alexandermosaik vor. Die Zeichnung Bartolis verrät, daß es sich um keine Besonderheit des pompeianischen Mosaiks handelt; das Mignanellische muß mittelbar oder unmittelbar nach der gleichen Vorlage gearbeitet sein. Von der Technik sagt *Herrmann* richtig, daß die Sprödigkeit des Materials überwunden und dessen Eigenart stilbildend verwendet ist. — Kentaurenmosaik. Vgl. §§ 674, 686, 746. *Springer-Wolters* Handbuch d. Kunstgesch. I 398. Zu Mon. d. Inst. IV Tf. 50 bemerkt *Braun* Ann. d. Inst. 1848, 199 f., daß das vor dem Kunstraub der Franzosen in einem Pferdestall versteckte Mosaik dort stark gelitten habe und zweimal wieder hergestellt worden sei; daher offenbar die Unklarheiten im Hintergrunde (vgl. *Woermann* Die Landschaft in d. Kunst d. alten Völker 312). Abb. 693 gibt den echten Tigerkopf, der im Mosaike durch eine Kopie ersetzt worden ist. Dies ist ein wirklicher Tiger mit rechten Katzenaugen; die Kopie zeigt dagegen ein menschenartiges Pathos. *Bieber* und *Rodenwaldt* a. O. zählen das Mosaik zu den hellenistischen. Bekanntschaft mit dem Tiger *Leonhard* a. O. 85; vgl. die wenig gelungenen Darstellungen in den Mosaiken der dionysischen Tigerreiter von Delos und Pompei, 62 Tf. 4 (Mon. Piot XIV Tf. 14; *Bieber-Rodenwaldt* 14). Zeuxis § 746; richtig *Koepp* Archäologie III 121. — Gefesselter Löwe *Bieber* Jahrb. XXXII 1917, 34 ff. — Löwe und Stier *Nogara* Mosaici ant. del Vaticano Tf. 34; *Woermann* a. O. Tigerin in opus sectile Bullet. comm. XXI 1893 Tf. 2 f. Ziegen und Schafe *Nogara* Tf. 31, 35; *Woermann* a. O. 313 f. Landschaftlich dekoratives Herdenidyll (Paris auf dem Ida) *Herrmann* Denkmäler Tf. 8; vgl. § 980. — Pompeianische Tierbilder *Woermann* a. O. 377 f.; *Helbig* Wandgemälde Nr. 1517 ff. (*Roux-Barré* Hercul. u. Pompei IV 4 Tf. 18), 1583 ff. (Fabel?), vgl. 504 (Kentauren; *Roux-Barré* a. O. Tf. 17), 808 ff. (Eroten; *Roux Barré* Tf. 27). Bessere Abbildungen z. B. Not. d. scavi 1899, 349, 352; 1901, 162 f.; Mon. d. Lincei VIII 247; Wände *Ameglio* Dipinti mur. scelti di Pompei Tf. 2, 8 f. Vgl. das stark landschaftliche römische Mosaik *Nogara* Tf. 8 (ergänzt; daher gewiß die Wolken; Tf. 9 amphitheatralische venationes, *Helbig* Nr. 1517 ff.). Afrikanische Tier- und Jagdmosaike *Petersen* Anz. XVIII 1903, 15; *Gaukler* Catal. mus. et coll. de l'Algérie et de la Tunésie VII Tf. 6 ff., XI Tf. 7 ff., XV Tf. 1 ff., 13 ff. Einfache Tierstücke auch in den Katakomben, z. B. *Wilpert* D. Malereien d. Katakomben Tf. 30, 36. — Exotischer Tierpark *Helbig* Wandmalerei 311 f.; *Keller* Antike Tierwelt I 293; sacral *Helbig* Nr. 5. Syrisches Grab *Peters* und *Thiersch* Painted tombs in the necropolis of Marissa, London 1905; vgl. Anz. XXIII 1908, 407 ff.; § 992. Großes Mosaik von Praeneste *Marucchi* Atti Accad. Pontef. X 1910; Bullet. com. XXIII 1895, 26 ff. Tf. 2 f.; XXXII 1904, 258 ff.; *Woermann* a. O. 304 ff.; zur Zeit *Delbrück* Hellenist. Bauten in Latium I 83 f. *Vaglieri* Bullet. com. XXXVII 1909, 212 ff. gegen die Benennung der Ruine als Fortunatempel und mit Recht gegen *Marucchis* zu weit gehende Deutung (237 f.); dagegen überschätzen er und *Gaukler* die Übereinstimmung mit den afrikanischen Mosaiken (270). Vgl. auch *Engelmann* Berl. phil. Woch. XXVII 1907, 1653. Demetrios §§ 974, 984. — Fischmosaike *Leonhard* Neapolis II 1914, 49 ff. Tf. 1 f. (Rundbild 57); *Keller* a. O. II 393, 493; *Marucchi* a. O. 1904, 270; *Delbrück* a. O. 59 ff.; *Paris* Anz. XXIX 1914, 364 ff.; *Bieber* und *Rodenwaldt* a. O. 8; *Petersen* a. O. 13 f.; *Gaukler* a. O. VII Tf. 3, 7 (Nr. 111 mit Neptun); XI Tf. 1, 6, 9; XV Tf. 5. Wandbilder *Helbig* Nr. 1649 ff. — Niltiere. Schwelle Museo Borbonico V 8 Tf. 45 (*Roux-Barré* IV 6 Tf. 28), Teilstücke besser *Keller* a. O. I 158, II 198. Vgl. *Nogara* Tf. 5 f., Heraklitos. Landschaften: Praeneste s. o.; Gaz. arch. VI 1880 Tf. 25; *Helbig* Nr. 1538 ff. (Pygmäen, vgl. 1528 ff. Reliefdarstellungen *Zahn* Amtl. Ber. Berlin XXXV 1914, 291 ff., auch wirkliche Menschen von ähnlichem Typus; *v. Rohden* D. ant. Terrakotten IV 156 ff. Tf. 27, 140 f.), 1566 ff. Esel und Krokodil § 883; *Springer-Wolters* 393. — Kleine Tiere. Sosos Plinius XXXVI 184; *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2158 ff.; *Brunn* II 311 f. Tauben: Hadriansvilla am besten *Woermann* Gesch. d. Kunst I[2] 403 (*Winter* Kunstgesch. in Bildern[1] Tf. 94, 4); Pompei *Niccolini* Mon. e. case di Pompei, Nuovi scavi IV Tf. 5 (*Herrmann* 12, 1). Über Tauben auf Gefäßen in Gemmen- und Münzbildern *Drexler* Zeitschr. f. Numismatik XIX 1895, 131 ff.; dekorative Tauben auf Gefäßhenkeln schon an einem mykenischen Goldbecher und bei Homer (Nestor). Papageien. *Keller* II 46 Farbtafel,

§ 949

Abb. 691

Abb. 692 f.

Abb. 696

Abb. 695

Abb. 697

Abb. 698

Abb. 699

Abb. 700

dazu I 81 (Pergamon *Bieber* und *Rodenwaldt* 8). Asarota s. u. Verschiedene Vögel *Helbig* Nr. 1614ff.; *Niccolini* I Fauno T. 2, vgl. Pitt. d'Ercolaneo II 213, Vögel, die Gegenstände aus Kästen nehmen (dazu hellenistische Grabreliefs, Jahrb. XX 1905, 145; vgl. den Bücherschrank auf dem jüdischen Goldglas bei *Birt* D. Buchrolle in d. Kunst 263f.); *Roux-Barré* IV 4 Tf. 5, 30, 34, 52, 56; 5 Tf. 3; *Keller* II 30, 145, 159, vgl. 155; *Nogara* Tf. 73, 76; Röm. Mitt. VIII 1893, 120f., 123 (augusteisch); Not. d. scavi 1897, 397f.; Adler und Hase *Nogara* Tf. 54; *Petersen* a. O. 14. Kampfhähne Mon. d. Lincei VIII 263; *Helbig* Nr. 1637; *Bieber* und *Rodenwaldt* 10. Phantastische Tierbilder *Helbig* Nr. 1548ff.; *Roux-Barré* IV 4 Tf. 40, 46; *Nogara* Tf. 76 unten. — Katze und Hunde *Mazois* Ruines de Pompei II Tf. 55 (Jahrb. XIV 1899, 141). Katzenmosaik *Springer-Wolters* 397; *Keller* I 72, II 119; *Nogara* Tf. 24, 1. Kaninchen, Wespe *Helbig* Nr. 1602 f.

Abb. 701 Abb. 702 Abb. 702a

§ 950 Stilleben. Vgl. §§ 411 f. (dazu 351 f.), 884, 1000ff. Ansätze finden sich vereinzelt schon auf klassischen Grabreliefs und Grabbildern, auf welchen nur Gegenstände dargestellt sind; so ein paar gemalte zusammengerollte Binden und Alabastren an einer Lutrophoros in Relief oder Lekythen, Alabastren und offene Binden, alles in Relief um die Lutrophoros herum, oder Köcher und Bogen auf dem bemalten Grabstein eines Skythen: *Wolters* Münchn. Jahrb. 1909, 10; *Conze* D. att. Grabreliefs Tf. 216, 277, 279 (Stlengis an einer Binde). Auf den weißen Lekythen sind öfters allerhand Weihgaben am Grabe dargestellt (§§ 591ff., 606). Dies ist auch auf den hellenistischen Grabreliefs zumal des griechischen Ostens der Fall, und dort wurden die Gegenstände vielfach selbständig, sowohl neben den Gestaltenreliefs auf der gleichen Stele wie als ausschließlicher Grabschmuck. Die Sitte ist in der Kaiserzeit verbreitet und beherrscht die phrygischen Grabtüren durchaus. Hier, aber auch sonst meist ist die Anordnung vorwiegend dekorativ; kaum daß einmal ein gut hellenistisches Relief wie ein wirkliches, freilich sehr bescheidenes Stilleben behandelt ist: Schwert und Zaumzeug hängen am Nagel, Kasten und Buchrollen stehen dabei. Am häufigsten sind die Geräte der weiblichen Arbeit und Körperpflege, zumal Rocken und Spindel, Wollkorb, Kamm und Spiegel. Vgl. Jahrb. XX 1905, 52ff., 70, 128ff., 145f. Tf. 5; *Mendel* Catal. sculpt. Mus. Ottomans III (Phot. d. Inst. Cospoli Nr. 173). — Hellenistische Grabmalereien *Vollmöller* Ath. Mitt. XXVI 1901, 340ff.; *Rostowzew* Ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 26f. (Neapolis I Tf. 1, 2); Röm. Mitt. XXVI 1911, 123 (innere Bemalung eines tanagräischen Plattensarkophages); *Delbrück* Ath. Mitt. XXV 1900, 297f. Grabpfeiler des Metrodoros Beschreibung der Skulpturen in Berlin Nr. 766 A. Vgl. §§ 991, 994f. — Xenion Vitruv de archit. VI 7, 4. *Helbig* Wandgemälde Nr. 1661ff.; Sonstiges 1719ff. *Mau* Pompei² 492; *Roux-Barré* IV 4 Tf. 4, 13 (*Springer-Wolters* 394), 32 (Schreibzeug), 36 (Bücher, Geld), 46 (Seetiere auf Felsen, also am Strand); vgl. *Helbig* Nr. 1704 (Fische auf Gras), 48—51 (beste Xenien, vgl. *Keller* II 79, 575), 56; *Nogara* Tf. 24—26, 68; *Mau* Dekor. Wandmalerei Tf. 12, 17; *Ameglio* Casa dei Vettii Tf. 3; Dipinti murali scelti di Pompei Tf. 2, 8ff.; Not. d. scavi 1907, 555; 677, 2 (Grab, vgl. §§ 992f., 995). Auch in den Katakomben ist das symbolische Bild von Brot und Fisch wie ein Xenion behandelt, *Wilpert* D. Malereien d. Katakomben Tf. 28. — Blumenstück *Nogara* Tf. 27, 2; 37, 2, vgl. §§ 796, 800, Pausias. Opus sectile Anz. XXIX 1914, 467. — „Poetische" Stimmung fehlt: *Helbig* Wandmalerei 94f. — Nachgeahmtes Tafelbild *Helbig* Wandgemälde Tf. C3. — Bündel am Nagel *Mau* Dekor. Wandmalerei Tf. 7. Mosaikfelder *Nogara* Tf. 24ff.; *Gaukler* a. O. XI Tf. 7; XV Tf. 14f. — Sakral, zumal dionysisch *Roux-Barré* IV 4 Tf. 28, 37 rechts, 42—45 (landschaftlich, vgl. Leonidas Anthol. VI 300), IV 5 Tf. 2 (landschaftlich); *Nogara* Tf. 28—30 (apollinisch). Kleiner Stier und riesiges Opfermesser *Helbig* Nr. 1775. — Gefäße, Hermen, agonistisch *Roux-Barré* 37 links, 41, 53; *Barnabei* La villa pomp. di P. Fannio Sinistore 26ff.: auf dem gemalten Wandpodium frühen zweiten Stils in Boscoreale Metallgefäße mit Palmwedeln und Binden bis zu größeren Gruppen auf Tischen; selbst ein Springbrunnen mit wasserspeiender Schildkröte ist gemalt, ferner Hermen in natürlicher Größe. Vgl. Not. d. scavi 1910, 469ff. (Gartenbilder, §§ 972—974, 983). Ladenschild eines Thermopolium 1912, 29. Delos *Bulard* Mon. Piot XIV 196f. Tf. 10 A, 11, vgl. 4; Hadraurne Ant. Denkm. III Tf. 34. — Asarota. Sosos s. o. Heraklitos *Nogara* Tf. 5ff. Afrika *Petersen* Anz. XVIII 1903, 13.

Abb. 703, 705 Abb. 704 Abb. 710 Abb. 696a, 706 Abb. 694 (741)

8: Kleine Weihbilder

§ 951 Am Schlusse der Behandlung des Sittenbildes ist bemerkt worden, daß sich bei Wandgemälden nicht immer sagen läßt, ob sie auf Kabinettbilder oder auf Weihungen zurückgehen. Die Wandmaler schöpften aus dem gesamten Strome der Überlieferung, der für sie eine einheitliche künstlerische Typik darstellte, und schalteten frei mit dem überkommenen Gute. So fanden wir unter den rein sittenbildlichen Hetärenbildern eines im Schema des heroischen Totenmahls. Nun kann man der Gottheit so ziemlich alles Denkbare weihen, also auch die allerverschiedensten Bilder. Daher gibt es kaum Kabinettbilder, die theoretisch nicht auch Weihungen gewesen sein könnten; selbst die erotischen ließen sich schließlich als Weihungen von Hetären verstehen und die sakralen wären vollends dazu geeignet. Außerdem konnte man jedes beliebige Bild von der Wand nehmen und einer Gottheit stiften. Allein davon soll hier nicht die Rede sein, sondern nur von Bildern, die

sich so deutlich als Weihungen kundgeben, daß sie zweifellos zu diesem Zwecke gemalt sind. Solche besitzen wir in den tönernen Pinakes aus archaischer und klassischer Zeit bis herab zu dem Ninnionpinax aus Eleusis, der im späten rotfigurigen Stile des 4. Jahrh. bemalt ist; auch das altattische marmorne Rundbild des Arztes Aineios ist hier vielleicht zu nennen. Wertvollere Bilder haben sich nicht erhalten, da sie in der Regel aus Holz gewesen sein werden. So bleibt nur die Umschau nach Kopien unter den Wandgemälden und Mosaiken. Diese kann leicht ins Weite, ja ins Uferlose führen. Allein es ist wenig gewonnen, wenn man sagt, die Vorbilder der Mosaike des Dioskurides und andere Theaterbilder könnten sehr wohl Weihungen von Dichtern, Chorlehrern oder Schauspielern gewesen sein. Denn es läßt sich auf keine Weise entscheiden, ob sie es waren. Dies gilt selbst für Bilder wie das Hahnenkampfmosaik.

Abb. 180 ff., 273
Abb. 485

Legt man dagegen den strengsten Maaßstab an: zweifellose Weihung und zweifellose Kopie, so kommen nur sehr wenige Bilder in Frage. Ganz überzeugend ist, soweit sich bei dem Mangel an Abbildungen urteilen läßt, nur eins: Dionysos selbst setzt einem Schauspieler der neueren Komödie, der anbetend die Hand erhebt, die Maske auf. Das ausgezeichnete Bild, das wie das Metragyrtenmosaik des Dioskurides etwa 0,4 m im Geviert mißt, ist leider sehr schlecht erhalten. Es erinnert in mehr als einer Hinsicht an die großartigen Bilder aus dem Hause des M. Lucretius, in Komposition und Motiven, ja anscheinend auch in Formgebung und Malweise. Die überragende, in ihrer Wirkung noch durch einen Pfeiler im Hintergrunde verstärkte Mittelgestalt des Dionysos beherrscht das Bild ähnlich wie der Herakles das Omphalebild. Rechts, wo ein zweiter Pfeiler steht, drängen sich die Gestalten des Thiasos, links der Schauspieler mit zwei Genossen, dem ein vor Dionysos kniender Thiasot die Schuhe bindet. Die Koloristik scheint der typische Gegensatz von Violett und Gelb in verschiedenen Brechungen zu beherrschen. Der Bildtypus eignete sich vorzüglich für Weihungen dionysischer Techniten und kann mannigfach abgewandelt worden sein; das Hauptmotiv findet sich auch schon in der attischen Vasenmalerei des 4. Jahrh.: Dionysos, der einem Jüngling die Maske überreicht. Aber hinter unserem Wandbilde steht doch unverkennbar eine individuelle Schöpfung, einerlei ob wir hier die treue Kopie des Urbildes oder die freie einer Abwandlung vor uns haben. Für unsere Frage ist diese Unterscheidung gleichgültig; das Bild gibt uns in jedem Fall eine Vorstellung von hellenistischen, man möchte sagen frühhellenistischen Weihungen dieser Art.

Abb. 664
Herrmann
Tf. 59 ff.

Mit weniger Zuversicht, wenn auch immer noch mit erheblicher Wahrscheinlichkeit läßt sich das gleiche von einem Hermaphroditenbilde sagen. Der Dämon steht mit Fackel und Kantharos an einen hinter ihm aufragenden Pfeiler gelehnt; sein nackter Leib hebt sich hell von dem über den Armbeugen hängenden Mantel ab. Rechts spielt der feiste Silen die Leier, links steht vor einer Priaposherme ein Altar mit Früchten, Binden und einem Trinkhorn davor am Boden und wird halb hinter dem Hermaphroditen eine Mänade sichtbar. Den Hintergrund bildet eine Mauer. Der eine Fuß des Hermaphroditen ragt über den Basisstreifen vor wie bei jenem Naiskosbilde des siegreichen Schauspielers und noch öfters. Motive dieses Bildtypus finden sich in der Wandmalerei mehrfach, doch kann man dabei kaum von „Variationen dieser Komposition" reden. Aber auch ohne den Gegensatz freier Umgestaltungen macht das Bild sachlich wie künstlerisch den Eindruck einer Kopie, die zum mindesten den allgemeinen Typus eines hellenistischen repräsentativen Weihbildes bewahrt haben dürfte.

Abb. 653

Diese beiden, in mancher Hinsicht gegensätzlichen Beispiele mögen hier genügen.

Literatur. Vgl. § 939. Dionysos und komischer Schauspieler *Bieber* Jahrb. XXXII 1917, 89, 91 f. Bilder im Hause des M. Lucretius §§ 903 ff. Attisches Vasenbild Arch. Zeit. XIII 1855, Tf. 83. — Hermaphrodit *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 15 f. Die genaue Stellung dieses Bildes innerhalb der Typik, welcher seine Gestalten angehören, wird sich kaum bestimmen lassen; eine führende Rolle darf man ihm jedoch schwerlich zuweisen. Die Gruppe des auf den Silen gestützten Dionysos stammt gewiß nicht hierher. — Die künstlerische Bedeutung des Basisstreifens ist von *Bieber* und *Rodenwaldt* a. O. 11 ff. vortrefflich erläutert worden; ihre sachlichen Folgerungen gehen jedoch zu weit: es braucht weder jedes Naiskosbild eine Weihung, noch jedes Weihbild naiskosförmig gewesen zu sein. Wäre dies selbst ursprünglich so gewesen, so konnte doch sowohl die ganze Naiskosform wie der Basisstreifen der Naiskosbilder alsbald auch anderweitig verwendet werden; dies zeigen denn auch *Bieber* und *Rodenwaldt* für die Spätzeit bis ins 14. Jahrh. (14, 1). Vgl. die treffenden Ausführungen von *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1917, XII, 3 ff.

9: Die dekorative Wandmalerei

a: DIE SYSTEME

§ 952 Die dekorative Wandmalerei der hellenistischen Zeit ist schon im Überblicksabschnitte dieses Buches und in größerem Zusammenhang im Überblick über die klassische und folgende Malerei kurz behandelt und in der Einleitung sind auch die Systeme der römisch-kampanischen Wandmalerei schon andeutend gekennzeichnet worden. Auf die Architekturmalerei als solche näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; sie geht uns weniger um ihrer selbst willen als wegen des Verhältnisses von Bild und Wand an. Dies ist da, wo keine Scheinarchitektur gemalt ist, sehr einfach: auf und über dem abschließenden Friesband eines Wandsockels oder auch der mittleren Wandfläche war Raum für beliebige Malereien, wovon Abb. 750 wir sehr verschiedenartige Beispiele aus Gräbern von Hellas und Makedonien bis Skythien und Syrien im Osten, Etrurien und Kampanien im Westen besitzen. Sie stammen in ununterbrochener, im Westen auch für uns noch nachweisbarer Überlieferung von der archaischen und klassischen Wandmalerei her und sind durchweg bescheidene Schildereien auf einfarbigem, meist hellem Grunde. In einer skythischen Grabkammer ist auch ein Deckenbild in Form einer weiblichen Protome auf blauem Grund erhalten; es erinnert uns an die schon in klassischer Zeit geübte Kassettenmalerei, die in einem alexandrinischen Grabe 3. Jahrh. bis zu mythologischen Szenen fortgeschritten erscheint, und dürfte denn auch dem frühesten Hellenismus angehören. Aus der gleichen Zeit stammt der dekorative Fries eines anderen skythischen Grabes, dem ähnliche Malereien in griechischen Gräbern entsprechen: Binden, Kränze, Salbgefäße und sonstiges Athletengerät, Waffen, Buchrollen Schreibzeug, Kästen u. a. m.

Eine solche einfache Wandmalerei kann jederzeit auch neben anderen, jeweils vornehmeren Formen des Wandschmuckes bestanden haben; sie konnte damit auch bis zu einem gewissen Grade verbunden werden. So finden sich in allen vier Stilen der römisch-kampanischen Wandverzierung bildliche kleine Friese und Füllungen, die kein wesentlicher Bestandteil der einzelnen Systeme sind. Die Fries- und Metopenbilder des ersten Stils in Delos regen die Frage an, ob nicht auch in diesem architektonisch-plastischen System bisweilen größere Malereien an dem glatten oder nur durch einzelne Stützen, Nischen, Fenster Abb. 721 f. gegliederten Oberteil der Wand vorkamen. Die esquilinischen Odysseelandschaften könnte man sich ebensogut wie zwischen den gemalten Pfeilern des frühen zweiten Stils auch zwischen den plastischen Stützen des ersten Stiles denken und dies wäre noch nicht einmal ein so großer Schritt auf den zweiten Stil zu wie die gemalte Kassettendecke auf den plastischen Pfeilern eines delischen Hauses. Perspektivisch gemalte Kassetten finden sich schon an großen attischen Grabnaisken 4. Jahrh. und schattierte Zahnschnitte, wie gelegentlich in Delos, Gr.Vm. II Abb. 45 Abb. 795 an apulischen Prachtamphoren der gleichen Zeit; frühhellenistische Gräber zeigen beides und dazu gemalte Säulen, Pfeiler, Simen, Sonnensegel und Ausblicke in die blaue Luft; man hat daher einen großen Zusammenhang von Agatharchos bis zum zweiten pompeianischen Stile feststellen wollen. Allein dies dürfte, wenn überhaupt, so in ganz anderer Weise zutreffen. Denn eine perspektivische Architekturmalerei des Agatharchos, d. h. eine täuschende Bemalung des Bühnengebäudes mit Säulen, Gesimsen und dergleichen darf weder als bezeugt noch als entwicklungsgeschichtlich möglich gelten. Dagegen scheint er Kulissenbilder für die große Mittelöffnung der Bühnenwand gemalt zu haben und von diesen läßt sich wirklich eine Brücke zum zweiten pompeianischen Stile schlagen; denn solche Bilder in großen Öffnungen des Bühnenhauses scheinen der typische, echt griechisch stilisierte Hintergrund der dramatischen Spiele gewesen zu sein.

§ 953 Abb. 707 In Boscoreale bei Pompei fanden wir nun eigentümliche große Prospektbilder zweiten Stils, zwischen welchen die Wandarchitektur zu einer Pfeilerstellung zusammengeschrumpft ist. Dies ist aber kein wirklicher Ausblick wie bei den Odysseebildern, in welchen der Schein einer zusammenhängenden fernen Landschaft sorgfältig aufrecht erhalten ist, sondern jede Wandöffnung zeigt ein in sich abgeschlossenes, ganz oder doch im vorderen Teile merkwürdig frontal angelegtes Bild. Einzelne davon sind in ihrer strengen Symmetrie mehr

architektonisch als landschaftlich stilisiert und auch die freiesten Ansichten aus Stadt und Land sind keine rechten Landschaftsbilder: der Vordergrund ist gleichsam zu einer Wand erstarrt und man glaubt in die dort erscheinende Tür oder Höhlenöffnung eintreten zu können. Hart nebeneinander sehen wir die pompösen Architekturen von Palast, Markt oder Heiligtum, den malerischen Aufbau einer am Abhange gelegenen Stadt und eine idyllische Naturlandschaft. Und diese Bilder wiederholen sich bis zu drei Malen; die Stadt ist zweimal gleich, das drittemal im Gegensinne dargestellt und zwei solche Spiegelbilder umrahmen ein streng symmetrisches Heiligtum. Die drei Bildtypen entsprechen nun grundsätzlich genau den vitruvischen Angaben über scaenae tragico, comico, satirico more. Damit scheint sich ein Zusammenhang zu enthüllen, dessen wesentliche Züge durch Einzelschwierigkeiten in den Angaben des Vitruv in keiner Weise beeinträchtigt werden. Denn wenn er von solchen scaenae beim römischen Theater spricht, so ist das doch alles eher als ein Hindernis für einen Rückschluß auf das griechische; und wenn er die Bemalung großer Exedren mit diesen scaenae empfiehlt, so bedarf es nur der Annahme, daß sie dort im Rahmen ganzer Bühnengebäude standen, während sie in kleineren Räumen, wie in Boscoreale, im knappesten architektonischen Rahmen erschienen.

Jedenfalls aber bezeugt Vitruv, daß im 1. Jahrh. v. Chr. Bühnenbilder als Wandschmuck verwendet wurden. Dabei ist scharf zu scheiden zwischen architektonisch-landschaftlichen Kulissen, wie sie anscheinend in Boscoreale vorliegen, und malerischer Wiedergabe einer plastischen Bühnenarchitektur. Beides kann natürlich auch vereint sein und war es anscheinend in Vitruvs Exedren; denn für die drei Dramengattungen hatte man ja keine verschiedenen Bühnengebäude. Im vierten Stil ist der architektonische Grundtypus der römischen Bühnenfront, wie sie Vitruv beschreibt, gern als Motiv der luftigen Phantasiearchitekturen verwendet und trotz des freien dekorativen Spieles bisweilen merkwürdig weit im einzelnen bewahrt geblieben. Aber schon hier und vollends im zweiten und in dem mehr ornamentalen dritten Stile muß man sich hüten, jede Verwandtschaft als Abhängigkeit von der Bühne aufzufassen; ihren Einfluß rundweg zu leugnen, empfiehlt sich jedoch um so weniger, als wir tatsächlich im zweiten Stile bemalte Bühnenfronten des 1. Jahrh. v. Chr. kennen. Ein monumentales Beispiel ist das kleine Theater in Pompei, ein literarisches das Ekklesiasterion in Tralles — beides zwar keine Stätten für szenische Aufführungen, aber architektonisch doch vollgültige Theatertypen. Es wäre gegen alle Gewohnheit der griechischen Kunst, wenn dies nicht zu einer Vermengung mit der Wandmalerei im Wohnhause geführt hätte. Über die Entstehung des zweiten Stiles ist damit freilich gar nichts ausgesagt; seitdem der Zusammenhang mit Agatharchos mehr als unsicher geworden ist, besteht kein zureichender Grund mehr, ihn aus dem Theater herzuleiten; wir glauben ihn vielmehr im Wohnhause fast vor unseren Augen entstehen zu sehen. Von dort wird man ihn alsbald auf jene kleinen gedeckten Theatergebäude übertragen haben.

§ 954 In Pompei lag eine frühe und strenge, in Tralles zunächst eine spielend freie Form des entwickelten zweiten Stils vor. Die Volksvertreter von Tralles freuten sich daran, aber da kam ein allweiser Mathematiker und bewies ihnen und dem Maler Apaturios von Alabanda, daß dies ein Unsinn sei — natürlich nach dem der Kunst gegenüber so schlecht angebrachten Rezept: „So etwas gibt's ja gar nicht.“ Daß er damit Recht hatte, läßt sich nicht leugnen; denn wenn auch die Einzelelemente zum Teil der leichten Garten- und Zeltarchitektur entlehnt sein mochten, sind doch die Systeme der erhaltenen Wandmalereien weitgehend phantastisch — selbst abgesehen von den perspektivischen Durchblicken. Der arme Apaturios wußte nach Künstlerart besser zu malen als logisch zu diskutieren und konnte daher nichts entgegnen; so blieb der trockene Verstand Sieger über die leichtbeschwingte Phantasie und Apaturios ersetzte seine Malerei durch eine streng tektonische nach Art des frühen zweiten Stiles. Für die Entstehung des zweiten Stiles folgt aus dieser Geschichte nichts. Denkt man an jene attischen Naiskosdecken des 4. Jahrh. und vollends an die frühhellenistischen alexandrinischen und skythischen Gräber, so wird man die Ansätze zu seiner Bildung im ersten Stil in Delos nicht auf italischen Einfluß zurückführen, sondern darin eher eine Rückkehr zu der durch den ersten Stil in den Hintergrund gedrängten älteren Weise sehen wollen. Immerhin wäre es möglich, daß der zweite Stil auf griechischem Boden nicht weit über die schon um 300 vorliegenden Anfänge hinauskam, dagegen in Italien eine

Entwicklung erfuhr, die dem strengeren Empfinden des älteren Kulturgebietes mißfiel; wollte doch auch der altrömisch sachliche Vitruv nichts davon wissen. Die italische Entwicklung ging freilich rasch über diesen laudator temporis acti hinweg und schuf im vierten Stile so unerlaubte Gebilde wie er es sich noch nicht hatte träumen lassen; erst der Klassizismus des 2. Jahrh. wurde seinen Forderungen wieder einigermaaßen gerecht. Der Osten scheint demgegenüber zu viel einfacheren, flächenhaften Formen der Wandverzierung mit aufrechten Feldern über dem Sockel und mit ornamentaler Musterung, die zum Teil aus der Inkrustation stammte, zurückgekehrt zu sein; er war ja nun auch gegenüber dem führenden Rom zur Provinz geworden.

Trifft diese hypothetische Auffassung des allzu lückenhaften Tatbestandes einigermaaßen zu, so darf man nicht kurzweg sagen, die italischen Emporkömmlinge hätten die Wandmalerei des Wohnhauses geschmackloserweise aus dem Theater entlehnt. Aber etwas Wahres steckt doch in dieser einseitigen und übertriebenen Fassung. Zunächst der allgemeine Mangel an Geschmack, der etwas auch in Rom, sehr fühlbar aber in den kampanischen Kleinstädten hervortritt. Deren mit Recht betonter Zusammenhang mit der älteren großgriechischen Kunst zeigt sich auch hierin und es liegt Sinn darin, wenn der Mittelstand in Neapel die unteritalischen Vasen als vasi pompeiani zu bezeichnen pflegt. Das Vettierhaus mit seiner knalligen Palastherrlichkeit in viel zu kleinem Maaßstab und die apulischen Prachtamphoren mit ihrer protzigen Überfüllung und dem perspektivischen weißen Gebäude mitten auf der Wölbung, ja selbst mit großen Zahnschnitten „zweiten Stils“ am Halse, haben einander wenig vorzuwerfen. Und das Theater spukt hier wie dort. Ist es geschmackvoll, sich seine Zimmerwände mit großen Kulissen, ja ganzen Bühnengebäuden und Palästen prunkvollster Art bemalen zu lassen, oder auch mit einem lebensgroßen Garten- oder Tierparkpanorama wie in der römischen Villa ad gallinas und vielfach in Pompei, oder mit einem Panoptikum lebensgroßer, scheinbar vor der Wand befindlicher Gestalten wie in der sonst mit Recht berühmten Villa Item? Dort ist das Erbe edler Malerei doch kaum weniger mißbraucht als in dem palatinischen Speisesaal, wo die Diener mit Servietten, Kränzen und dergleichen in den Händen an die Wand gemalt sind. Theater, Panorama, Panoptikum — es ist für das Bürgerhaus etwas viel des Guten; und daß das Kino fehlt, ist ja kein besonderes Verdienst. Dagegen muß gesagt werden, daß nicht nur in Italien gegen den Geschmack verstoßen wurde; diese zarte Pflanze gedieh auch in anderem Neuland und sogar in Hellas selbst nicht immer und überall gleich gut. Das wirkliche Panoptikum in den Festzügen und Prunkbauten der Ptolemäer ist doch noch ärger als ein mit hoher Kunst an die Wand gemaltes.

Gr. Vm. II 139 ff. Tf. 10, 88 ff. — Abb. 795 — Abb. 725 — Abb. 711 ff.

§ 955 Im weiteren Verlaufe der Entwicklung trat diese allzu gegenständliche, nachahmende Weise zurück und im freien Spiele der künstlerischen Phantasie wurden die Kulissen zu wirklichen Ausblicken — so das Stadtbild im palatinischen Liviahaus —, traten die vor der Wand befindlichen Gestalten in ihre Fläche oder in die räumliche Tiefe, in welcher mehr oder minder große Teile der Wand sich perspektivisch auflösten, zurück, entfernten sich auch meist erheblich von der peinlichen Lebensgröße und vielfach von jedem Schein der Wirklichkeit: einzelne Gestalten und Gruppen schweben ohne Flügel durch die Luft oder vielmehr auf den einfarbigen Wandfeldern, deren Mitte sie bilden. Andere sind in den Ausblicken und Phantasiearchitekturen verteilt, bald wie lebendig, bald mehr oder minder statuarisch bis zur Aufstellung in Nischen und zur Verwendung als architektonische Stützen. Vor allem aber erhielt nun auch das eigentliche Bild sein Recht. Im frühen zweiten Stile gab es nur die unmittelbare Nachahmung der kleinen Tafelbilder, die im ersten Stile wirklich auf den plastischen Gesimsen standen; mit diesen wurden auch sie nebst ihren Rahmen und schräg aufgeklappten Flügeltüren mitgemalt. Dies ist auch im späteren zweiten Stil noch häufig und Reste dieser Gewohnheit finden sich noch im vierten Stil. Allein schon im zweiten Stil erscheinen solche kleine Bilder auch als Füllungen beliebiger Felder in rein ornamentaler Umrahmung und man geht leicht zu weit, wenn man sagt, sie seien in die Wand eingelassen zu denken. Diese Vorstellung ist nur bei Bildern von größerem Gewicht innerhalb des Wandsystems deutlich, so bei einigen klassizistischen weißgrundigen Bildern in der Mitte größerer Wandfelder: ihr Ornamentrahmen wird unten und an einer Seite von leichten Schattenlinien begleitet, soll also etwas aus

Abb. 708 — Abb. 708

der Wandfläche herausragen, und diese πίνακες ἔμβλητοι oder abaci werden zum Überflusse noch von plastisch gedachten, auf vorspringenden Wandsockeln stehenden Sirenen gehalten. Dies ist nicht ganz folgerichtig durchgeführt und die spielende Umbiegung des zugrunde liegenden Tatbestandes ist ja ein Hauptkennzeichen der Stilentwicklung.

Diese Tafeln sind Mittelbilder seitlicher Wandfelder; als solche dienen weiterhin oft auch Rundbilder mit einer oder zwei Protomen verschiedener Art, von Satyrn und Mänaden bis zu Bildnissen der Hausbewohner, oder auch kleinen Landschaften. Die viereckigen Bilder wird man nach Vitruv als abaci, die runden als specula oder orbes — so Seneca — bezeichnen dürfen. Sie wurden bisweilen aus älteren Wänden von feiner griechischer Stucktechnik herausgeschnitten und neu verwendet, wobei man die Ränder ihrer Rahmen aus dem frischen Putz herausstehen ließ, wie das bei unseren weißgrundigen Bildern malerisch angedeutet ist. Ein solcher Fall liegt nach Ausweis der Fundumstände bei jenen feinen Naiskosbildern von Herculaneum vor. (Abb. 653 f.)

Die Haupt- und Mittelbilder der Wände pflegen vom späten zweiten Stil an von stattlichen Naiskosarchitekturen umrahmt zu werden. Im dritten Stile füllen die Bilder den Naiskos oft noch einigermaaßen aus, obwohl auch schon ganz kleine häufig sind, im vierten lockert sich dies tektonische Verhältnis, der Naiskos nimmt immer spielendere Formen an und verliert sich bisweilen ganz, das Bild wird freier und kann in seiner einfachen, seit archaischer Zeit üblichen Umrahmung durch einige schmale Farbstreifen auf Felder jeder Art, selbst in Form ausgespannter Tücher, gesetzt werden. Dies letztere darf um so weniger befremden, als es dafür Vorbilder in der Wirklichkeit gab: an den Vorhängen des ptolemäischen Festzeltes hingen sikyonische Tafelbilder. Kleinere Bilder bedürfen nicht einmal der Fläche, sondern sind gelegentlich einfach in das luftige Gestänge der phantastischen Architekturen hineingestellt. Bisweilen verwischt sich auch hier, nicht dagegen bei den Hauptbildern die Grenze von Tafelbild und Ausblick, wenn etwa eine Landschaft hinter den letzten Architekturformen sichtbar wird. Dies kommt im zweiten Stil auch bei den Hauptbildern vor, und zwar um so eher, je landschaftlicher sie angelegt sind; der auf Durchsichten eingestellte Blick faßt dann den Nischenrahmen leicht als Fenster auf. Abb. 708, 730 f. Im dritten Stil ist die Versuchung dazu geringer; man empfindet die Fläche stärker; und auch im zweiten Stile tut der Maler bisweilen ein übriges, um das reizvolle Schweben zwischen Wahrheit und Dichtung nicht in Vortäuschung der Wirklichkeit erstarren zu lassen: ein zwischen grünen Rückpfeilern des Naiskos leicht und duftig in mattem Blaugrün auf den grauen Wandstuck hingeworfenes, streng symmetrisches Landschaftsbild empfinden wir weder als Tafel noch als Ausblick noch als Wandfeld; es ist keins davon und alles zugleich. Die leicht und unwirklich unter Benutzung der Grundfarbe der Wand, ja selbst in Nachahmung der Goldglastechnik Gelb auf Schwarz hingesetzten Landschaftsbilder endlich stehen zu der Wand in einem ähnlichen dekorativen Verhältnis wie die auf die Wandfarbe gemalten Gestaltenbilder jeder Art von kleinen Friesen und Füllungen bis zu jenen schwebenden Mittelgruppen.

§ 956 Literatur[1]). §§ 17 ff., 663 f., 886 f. Gräber §§ 992 f., 995. — Delos. Nach den Untersuchungen von *Bulard* Mon. Piot XIV 91 ff. sollte man den ersten pompeianischen Stil nicht mehr als Inkrustationsstil bezeichnen. Daß *Mau* dies einstmals tat, ist begreiflich, denn die bunten pompeianischen Wände zeigen wirklich einen starken Einfluß der Täfelung mit farbigen Steinplatten. Diese wurzelt in der orientalischen Architektur und tritt uns auf griechischem Kulturboden schon in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. im halikarnassischen Palaste des Mausolos entgegen; in Alexandria ist sie dann im größten Umfange geübt worden. Die delischen Stuckwände zeigen nun zwar in ihrer reichsten Entwicklung auch ein wenig Einfluß dieser Technik: hie und da sind bunte Steinarten nachgeahmt. Im ganzen und vor allem ursprünglich ahmt der delische Wandstuck jedoch eine einfarbige Monumentalarchitektur nach, erst weiß, wie man sie an Außenwänden sah, dann in großen Flächen einheitlich in den altüblichen Wandfarben, zumal rot. Wenn die Inkrustation sich der gleichen Architekturformen bediente, so steht sie neben, nicht über dem ersten Stil. Ihrer Natur wie ihrer Herkunft entsprach freilich eine flächenhaft ornamentale Musterung besser und diese spiegelt sich denn auch deutlich in der späteren Wandmalerei nicht nur des Ostens, wo selbst die entlegenen skythischen Gräber der Kaiserzeit vielfaches Zeugnis dafür ablegen, sondern auch des Westens bis nach Westdeutschland; in Italien ist ihr Einfluß z. B. im Vettierhaus am Wandsockel deutlich. Dies ist ein wirklicher Inkrustationsstil, und zwar der erste und einzige, den wir kennen (*Rostowzew* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 150 ff.; 161 ff.). Dagegen sollte man weder den ersten pompeianischen Stil noch jede einfache Felderteilung der Wand so nennen

[1]) *Klein* Jahresh. XX 1919, 268 ff. ging hier zu spät ein, um noch berücksichtigt zu werden.

(„zweiter Inkrustationsstil“, *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1917 XII 21 ff., dankenswert ergänzt durch Germania 1918, 33 ff.; Felder an einer Außenwand in Delos *Bulard* 178 Abb. 57; in der Mitte eines hohen Feldes war eine jetzt zerstörte bildliche Darstellung, vgl. z. B. Ἐφ. 1888 Tf. 4 f.; *Herzog* Anz. XX 1905, 7, Kos. Bedeutenderes in Ostia, 2.—3. Jahrh. n. Chr., mit vielen Elementen der älteren Stile: *Calza* Mon. d. Lincei XXVI 375 ff. Tf. 2 f.). Meine Ausführungen N. Jahrb. XXVII 1911, 180, 1 sind nur insofern zu berichtigen, als Agatharchos nicht mehr als Vorläufer des zweiten pompeianischen Stils gelten darf (§§ 723, 733); dafür treten aber die genannten Gräber ein, vgl. §§ 975, 984. Kassetten und Zahnschnitt in Delos perspektivisch gemalt *Bulard* Tf. 6 A a, b, 8 A k; zu den Kassetten vgl. *Studniczka* Abh. sächs. Ges. XXX 1914 II 51 ff. (60); Mon. d. Inst. XI Tf. 22; *Woermann* Gesch. d. Kunst I² 455; *Ameglio* Dipinti mur. scelti di Pompei Tf. 18. — Auf diese Fragen kann hier nicht näher eingegangen werden, ebensowenig auf das Verhältnis von Haus und Theater. *Fiechter* D. baugeschichtl. Entwicklung d. ant. Theaters, München 1914, geht gewiß vielfach zu weit über *Puchstein* (zuletzt Anz. XXII 1907, 408 ff.) und *v. Cube* hinaus, sein Rezensent *Robert* D. Lit. Zeit. XXXVI 1915, 1165 ff. geht jedoch ebenfalls nicht nur in der Form, sondern auch in der Sache zu weit nach der anderen Seite (vgl. z. B. *Rodenwaldt* Anz. XXIX 1914, 451 f.) und streift *Fiechters* wichtige architektonische Beobachtungen kaum (dazu *Thiersch* Gött. gel. Anz. 1915, 141 ff.); dies gilt ähnlich für seine Besprechung von *Frickenhaus* D. griech. Bühne, ebda 1919, 865 ff.; vgl. § 887. Boscoreale: *Barnabei* La villa pomp. d. P. Fannio Sinistore 64 ff., 74 ff. Tf. 9 f. Vgl. *Zahn* D. schönst. Orn. u. merkwürd. Bilder II 70 (Casa d. Laberinto): tragische und komische scaenae. Tholos zwischen Hallen auch auf sogenannten Campanareliefs, *v. Rohden* Ant. Terrakotten IV 153 Tf. 82. Zur Architektur im frühen zweiten Stil *Delbrück* Hellenist. Bauten in Latium II 169 ff. (allgemein hellenistische und älter italische Elemente). Vitruv de archit. V 6, 8 f., VII 5, 1 ff., Apaturios 5 ff., dazu *Pagenstecher* a. O. 30 ff., 40, wo nur Agatharchos und vollends Apollodoros auszuschalten ist: Entstehung des zweiten Stils im Theater ist nicht zu folgern, der Gegensatz bei Apaturios betrifft nur frühe und späte Formen des uns aus den Häusern bekannten Stils. Vgl. *Herrmann* Berl. phil. Woch. XXXIX 1919, 1231 ff. *Studniczka* a. O. 34 meint, Vitruv habe die für Apaturios vorbildliche leichte Zelt- und Gartenarchitektur nicht gekannt; aber der Tadel richtet sich nicht nur gegen die Einzelformen, sondern auch und vor allem gegen die Syntax des phantastischen Systems. Kleines Theater in Pompei *Fiechter* 78, 108, vgl. *Robert* 1175.

Abb. 708 — Abb. 707

Einzelheiten. Vettierhaus *Ameglio* Casa dei Vettii mit schlechten Farbtafeln; *Mau* Pompei² 338 ff. Tf. 10; *Herrmann* 29 ff., Tf. 20—48. — Apulische Prachtamphoren Gr. Vm. II 139 ff. Abb. 40 ff. (45 Zahnschnitt) Tf. 10, 88 ff. — Bühnenfronten *Fiechter* a. O. Abb. 104 ff. — Villa ad gallinas (Primaporta) Ant. Denkm. I Tf. 11, 24, 60, vgl. §§ 973, 983. Tierpark § 949. — Villa Item §§ 961 ff.; Not. d. scavi 1910 Tf. 12 ff.; vgl. auch Boscoreale. Palatinischer Speisesaal, anscheinend aus dem Anfang des 3. Jahrh. n. Chr. *Strong* Papers Brit. Sch. Rome VIII 91 ff. Tf. 3 f., 8 f. (*Hülsen* Röm. Mitt. VIII 1893, 290 ff.). Ptolemäische Puppenplastik: Kallixeinos bei Athenaeus V p. 196 f, 197 a, 198 c, 200 b, c (195 a syrischer Festzug des Antiochos Epiphanes), vgl. *Studniczka* a. O. 93 f. Tf. 2; *Rubensohn* Gött. gel. Anz. 1915, 623. — Stadtansicht im Liviahaus nicht mehr Kulisse, sondern Ausblick mit Gestalten Mon. d. Inst. XI Tf. 22 (*Springer-Wolters* 475, 895); Rev. arch. XXII 1870 Tf. 20 (*Springer* 388). Vgl. *Mau* Dekor. Wandmalerei Tf. 7: das Tholosbild mit dem schräg gesehenen Bauwerk verhält sich ähnlich zu dem entsprechenden Bild von Boscoreale. — Gestalten in der Fläche: Vettierhaus *Herrmann* 29 Tf. 29 ff.; in den phantastischen Architekturen ebda 48 Tf. 26 ff.; *Mau* Pompei² Tf. 10; *Fiechter* Abb. 104 ff.; *Springer-Wolters* 502 f.; tektonisch und statuarisch Mon. d. Inst. XII Tf. 5 f., 18 f., 23 f. — Kleine Tafelbilder ebda, früh in Villa Item, Not. d. scavi 1910 Tf. 10 f.; Weiteres § 685. Als Füllungen Mon. a. O. Weißgrundige eingelassene Bilder ebda Tf. 18, dazu *Robert* Knöchelspielerinnen des Alexandros 9 f., vgl. Masken der neueren Komödie 107. Abaci, specula, orbes Vitr. VII 3, 10; Seneca Epist. 86, 6; vgl. z. B. *Ameglio* Dipinti mur. scelti di Pompei Tf. 2 f., 5 f., 9, 11; *Mau* Gesch. d. dekor. Wandmalerei Tf. 13; *Herrmann* 117; *Roux-Barré* Herculaneum und Pompei IV 4 Tf. 58. Naiskosrahmen Mon. XII passim; *Mau* Dekor. Wandmalerei Tf. 5, 9, 11 ff. (Pompei² 484 Tf. 13); kleines Bild im dritten Stil Tf. 11 (mittelgroß Röm. Mitt. XVII 1902, 224); Gittertür und doch Fläche Tf. 10. Vierter Stil Vettierhaus; *Ameglio* Dipinti mur. Tf. 1—5 (4 Wandfläche hinter dem Naiskos), Tücher Tf. 8, 14 (*Springer-Wolters* Tf. 15, 5); Ptolemäerzelt *Studniczka* 73 Tf. 2. Kleine Bilder in der Phantasiearchitektur *Zahn* D. schönst. Orn. u. merkwürd. Bilder III 79, vgl. I 5; *Ameglio* Tf. 20 (*Mau* Pompei² Tf. 14; *Springer-Wolters* 502); ebda Landschaften im Hintergrund. Schwanken zwischen Rahmen- und Fensterwirkung des Naiskos z. B. *Mau* a. O. (Tf. 7 entschiedener Ausblick); Mon. XI Tf. 22 f., XII Tf. 18; dies und weiteres Röm. Mitt. XVII 1902, 196, 199, 210 f., 213, 216; XVIII 1903, 227 (233), 239, 257 (vgl. auch die Abb. einer verlorenen palatinischen Wand von Francesco Bartoli, *Ashby* Papers Brit. Sch. Rome VII 58 Tf. 22). Der dort geführte Streit zwischen *Mau* und *Petersen* enthält manches Lehrreiche, was jedoch zur Sache wenig beiträgt; das Wesentliche *Mau* 1903, 238, vgl. 258 f. zu Wandmalerei Tf. 7; *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 35 f. Grünliche Landschaft Mon. XII Tf. 23. Sonstige dekorative Landschaften §§ 976 ff. passim (auf gelbem Grund *Ameglio* Dipinti Tf. 10); schwarze Wand Mon. XI Tf. 44.

Abb. 795 — Abb. 725 — Abb. 711 ff. — Abb. 708 — Abb. 710 — Abb. 710 — Abb. 708, 730 f. — Abb. 710

Immer noch ungelöst ist die alte Frage, wie die Bemerkung bei Petron 2 zu verstehen ist: durch die verwegene Erfindung eines abgekürzten Verfahrens hätten die Ägypter den Verfall der großen Malerei verschuldet. So nahe es liegt, dies auf den Ersatz der Tafelmalerei durch eine Wandmalerei wie die römisch-kampanische zweiten Stils zu beziehen — die Ergebnisse der Ausgrabungen in Ägypten sprechen dagegen. Am ehesten ließe sich noch an die dekorative Landschaftsmalerei denken. Vgl. *Pagenstecher* a. O. Compendiaria §§ 826, 836, 845, 975, 984 (Landschaft).

b: DIE BILDER

α: Die Gestaltenmalerei

Dieser Abschnitt würde zu einem eigenen Buche voller eindringender Einzeluntersuchungen werden, wenn er den Gegenstand auch nur annähernd erschöpfen wollte; denn er müßte dann die weit überwiegende Mehrzahl aller erhaltenen Wandbilder umfassen und vor allem für die römisch-kampanische Wandmalerei das leisten, was ihr die Forschung schon allzulange schuldig geblieben ist: eine genaue Untersuchung um ihrer selbst willen, bei welcher die Frage nach ihrer Bedeutung für die ältere Malerei nur als geschichtlicher Maaßstab im Hintergrunde zu stehen hätte. Ansätze dazu sind gemacht und die allgemeinsten Züge des Gesamtbildes sind kenntlich und im vorstehenden von der Einleitung an oft genug berührt worden. Darüber hinaus kann nur eine auf vertrautester Kenntnis alles Einzelnen beruhende Gesamtuntersuchung führen. Für eine solche ist hier nicht der Ort und ein Versuch wäre um so weniger angebracht, als wir sie von dem besten Kenner, *Paul Herrmann,* in dem Geleitbande seines großen Tafelwerkes erwarten dürfen. So kann denn hier nur auf das oben, zumal in der Einleitung Ausgeführte, verwiesen und muß die nähere Betrachtung auf einiges Wenige von besonderer Art beschränkt werden. Die Gestalten der Landschaftsmalerei sind im nächsten, weitere, mehr oder minder handwerksmäßige Wandmalereien von Pompei bis Delos, Makedonien und Skythien im übernächsten Abschnitte behandelt. § 957

Von den römisch-kampanischen Bildern bleiben hier die des klassizistischen dritten und des wieder hellenistischen vierten Stiles ganz außer Betracht. Nur von dem noch im engeren Sinn hellenistischen zweiten Stile, den der Eklektizismus einer rückblickenden Spätzeit kennzeichnet, soll hier die Rede sein, und zwar beschränken wir uns auch dabei auf einiges Besondere. Eine seiner Bildgattungen, die oft mitsamt dem Rahmen an die Wand gemalten kleinen Sittenbilder hellenistischen Stils, ist oben bereits behandelt worden, eine weitere, die Landschaftsmalerei, wird im folgenden Abschnitt in größerem Zusammenhange betrachtet. — Wir beginnen mit dem altberühmten, von Rubens und Goethe, van Dyck und Poussin in Wort und Bild behandelten Gemälde der Aldobrandinischen Hochzeit, einem auf fast $2^{1}/_{2}$ m Länge erhaltenen Fries von etwa 0,7 m Bildhöhe. *Mau* rechnet ihn freilich nach den Resten des architektonischen Rahmens zu seinem sogenannten Kandelaberstil, der zwischen dem zweiten und dritten Stile steht. Allein die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen fügt sich dieser Einteilung nicht ganz; im Hinblick auf das Tiberhaus in Rom kann man den Kandelaberstil auch als eine Entwicklungsstufe des zweiten Stils auffassen. In unserem Zusammenhange gibt die Malweise des Bildes selbst den Ausschlag: sie steht der typischen Art des dritten Stiles so fern wie möglich; ihr frisches Leben steht vielmehr in vollem Gegensatze zu dessen akademischer zeichnerischer Härte und Kühle. In dieser Hinsicht ist das Bild keineswegs klassizistisch; der Maler hat seinen Pinsel mit großer Leichtigkeit und Freiheit spielen lassen und diese Technik ist der Ausdruck eines entschieden malerischen Empfindens. Damit stellt dies Wandbild sich zu den unmittelbaren Ausläufern der älteren hellenistischen Malerei. Darauf allein kommt es für uns an und demgegenüber ist es gleichgültig, ob es einige Jahrzehnte früher oder später, womöglich erst zu Beginn unserer Zeitrechnung entstanden ist. Abb. 709

Das künstlerisch und sachlich Wesentliche des Bildes leuchtet ohne weiteres ein, das Verständnis des einzelnen stößt dagegen auf erhebliche, immer noch wachsende Schwierigkeiten. So haben wir erst kürzlich gelernt, daß sich das Bild links vielleicht noch eine beträchtliche Strecke fortsetzte, denn es gehört zu einer aus alten Zeichnungen bekannten Gattung von Friesbildern, deren Gestaltenzahl zum Teil in die Dutzende geht. Damit ist die Grundlage des Urteils über die Komposition unsicher geworden. Hiermit im Zusammenhange steht auch die Frage nach dem Verhältnis von Hintergrund und Rahmen; es scheint, daß auch hier, wie so oft, eine sachlich unmögliche Verschmelzung, deren Ausgangspunkt in den Naiskosbildern des 4. Jahrh. liegt, stattgefunden hat. Mit der Untersuchung solcher Fragen die Betrachtung des Bildes zu beginnen, hieße jedoch ihm Un- § 958

recht tun; denn wie man es auch schließlich beurteilen möge, in Form und Ausdruck lebt doch das Erbe einer hohen Kunst in ihm.

Wir sehen die letzten Bräuche einer griechischen Hochzeit, verklärt vom Spiel der griechischen Phantasie, die hier noch ebenso wie ein halbes Jahrtausend früher die feierlich gestimmten Menschen mit freundlich teilnehmenden Gottheiten verbindet. Auf dem Ehebette sitzt dichtverhüllt und leicht in die Kissen zurückgelehnt die Braut. Sie blickt in banger Scheu tiefernst zu Boden und scheint kaum dem freundlichen Zuspruch einer neben ihr sitzenden Gottheit zugänglich. Diese ist durch den entblößten Oberkörper gekennzeichnet; es wird Peitho oder Aphrodite sein. Sie hat den linken Arm um den Nacken der Braut gelegt und redet ihr sanft, aber mit südlich eindringlicher Gebärde zu. Halb im Rücken dieser Gruppe, vor dem Kopfende des schrägstehenden Bettes sitzt auf einer niedrigen Schwelle ein fast nackter, reichbekränzter Jüngling und wendet den Kopf aufblickend der Braut zu. Es wird Hymenaios sein, denn für den Bräutigam paßt seine Erscheinung so wenig wie seine Haltung. Gegenüber lehnt an einer niedrigen Säule eine zweite halbbekleidete Göttin, etwa Charis oder Peitho, und gießt aus einem Salbfläschchen Öl in eine Muschel. Links folgt in deutlicher Abwendung eine rein menschliche Gruppe: die Brautmutter mit zwei kleinen Dienerinnen bei der Bereitung des üblichen Fußbades; sie prüft mit dem Handrücken die Wärme des Wassers in dem Becken, das auf einer niedrigen Säule steht; gleichzeitig schüttet eine Dienerin einen Zusatz hinein. Von der Säule hängt ein Handtuch herab und unten lehnt eine flache Schüssel. Dahinter erscheint halbverdeckt eine zweite Dienerin, die ein größeres Gerät, vielleicht ein mißverstandenes Wassergefäß, hält. Die rechte Seitengruppe ist lockerer. Drei Mädchen stehen bei einem eleganten hochfüßigen Metallbecken. Die linke schüttet etwas hinein, vermutlich Weihrauch, die rechte schlägt weit zurückgelehnt die umgehängte Leier, die mittlere, durch eine hohe Blattkrone ausgezeichnete steht ruhig da, als ob sie mit Gesang in das Leierspiel einfallen wolle: das Hochzeitslied vor der Schwelle des Ehegemaches, in das nun bald der Bräutigam eintreten wird.

Abb. 580

Das alles verstehen wir leicht und wer an die architektonischen Andeutungen der Vasenbilder gewöhnt ist, fragt kaum, wie die Räumlichkeit gemeint sei: die aus- und einspringenden Pfeiler und Wände des Hintergrundes lassen rechts das Freie, in der Mitte den Thalamos, auf dessen Schwelle Hymenaios sitzt, links ein anschließendes Gemach fühlen. Erst bei näherer Betrachtung beginnen die Schwierigkeiten; denn der blaue Luftgrund, der rechts bis zum Boden herabreicht, erscheint auch zwischen dem Mauersims und dem über das ganze Bild gerade hinweglaufenden Epistyl, zu dem nur der eine Pfeiler neben der Schwelle tragend aufragt. Wir gehen darauf zunächst noch nicht ein.

§ 959 Der Ausdruck des Bildes wirkt unmittelbar: einfache Menschlichkeit gestuft von dem tiefen Empfinden der Braut zu der stillen Sachlichkeit der Frauen, die die heiligen Bräuche vollziehen, und ihr Glauben und Empfinden verkörpert durch die Gottheiten des Sakraments der Ehe. Was immer links noch gefolgt sein mag, im Widerspruch mit dieser Stimmung kann es nicht gestanden haben, sofern es nicht eine selbständige Szene war. Schwerer wiegt diese Unsicherheit für die Komposition, doch auch da darf man wohl sagen, daß das Erhaltene mindestens als Teilstück eine Einheit bildet, die nur noch eine geringe Erweiterung zuläßt; denn die symmetrische Rhythmik der breiten Mittelgruppe zwischen den von ihr abgewendeten Seitengruppen ist allzu deutlich und auch durch die Steigerung der Farbenkraft in der Mitte betont. Da rechts der Abschluß erhalten ist, kann der Ausdruckswert der jederseitigen Abwendung von der Mitte nicht zweifelhaft sein: die Braut ist ganz ihrem Empfinden und den göttlichen Mächten überlassen. Noch bemüht sich sanfte Weiblichkeit um sie; aber bald kommt die Reihe an Hymenaios, der leuchtenden Auges zu ihr aufblickt und uns andeutet, daß der Mutter und den Mädchen vor der Tür der Bräutigam folgen wird. In diesem Sinne hat man in Hymenaios doch ganz richtig die Ungeduld des harrenden Bräutigams gefühlt.

Künstlerisch gibt die Komposition mit ihrer schwach bewegten Räumlichkeit und ihrer im wesentlichen flächenhaften Rhythmik ein gutes Friesbild ab und die Farben wirken durch ihren einheitlichen Gesamtton ebenso angenehm wie unaufdringlich dekorativ. Mattes Gelb bis Goldbraun, lichtes Blaugrau mit etwas Grün darin und stumpfes Grauviolett

bestimmen den Grundton des Bildes. In der Mitte schwellen die Farben an, kräftiges Blaugrün und dunkles Grünblau sind mit Gelb und Rotbraun zu einem chiastischen komplementären Vierklang verbunden und lassen die hellzarten Töne der Brautgruppe doppelt fein wirken. Wie in der Technik, die mit größter dekorativer Leichtigkeit unverbundene helle und dunkle Striche und Flecke über die zugrunde liegenden Mitteltöne verstreut zeigt „und dadurch eine sehr lockere malerische Formengebung und eine große Lebendigkeit und Frische der Gesamtwirkung erreicht hat", verrät sich auch in der Koloristik das Erbe einer ihrer Mittel sicheren Kunst; und das gilt nicht minder für die Komposition und für die Motive.

Aus alledem hat man immer wieder geschlossen, daß hier ein bedeutendes klassisches oder hellenistisches Gemälde treu kopiert sei. Allein dieser Schluß zwingt in keiner Weise, unterliegt vielmehr den ernstesten Bedenken. Gegen die Zurückführung auf ein Tafelbild spricht die langgestreckte Friesform, die selbst in dem jetzigen, sicher unvollständigen Zustande weit über das Alexandermosaik hinausgeht — dies um so mehr, als dort der Basisstreifen zum Bilde, hier die untere Rahmenleiste nicht dazu gehört. So müßte also das vermutete Vorbild auch schon ein dekorativer Fries gewesen sein, und zwar, wie die Motive und noch unverkennbarer der Gewandstil zeigen, aus hellenistischer Zeit. Denn da durchaus nichts auf ältere Entstehungszeit hinweist, stände die Annahme einer Umstilisierung völlig in der Luft. Freilich hat man aus der Stimmung wie aus der etwas reliefmäßigen Anlage auf älteren Ursprung geschlossen; aber jene wurde durch den Vorwurf jederzeit nahegelegt, und diese entspricht den Bedingungen eines Frieses, der darin viel weniger frei ist als ein Tafelbild; beide könnten überdies klassizistisch sein.

§ 960 Damit sind wir bei der Auffassung angelangt, die bei weitem die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Es ist wirklich unnötig anzunehmen, daß hier die späthellenistische Kopie eines älter hellenistischen Frieses vorliege; das Bild läßt sich vielmehr vollkommen als eklektische Schöpfung seiner eigenen Zeit verstehen, und dafür spricht denn auch mehr als ein Kennzeichen. Am auffälligsten ist der architektonische Hintergrund, an dem alle Deutungskünste zuschanden werden; denn der blaue Himmel über der ganzen Mauerlänge zerstört die sonst so glücklich erregte Vorstellung eines angedeuteten Einblicks in das Haus. In eine halboffene Halle gehört das Hochzeitsbett nicht und eine solche ist trotz des gebälktragenden Pfeilers, dem rechts ein weiterer entsprochen zu haben scheint, auch gar nicht dargestellt; vielmehr scheint auch hier jene in Wandbildern und Mosaiken öfters (Abb. 686) zu bemerkende Vermengung von Hintergrund und Bildrahmen vorzuliegen; der Hintergrund aber erinnert auffällig an die im dritten Stile beliebten, bisweilen zu der Darstellung, wie etwa dem Parisurteil, ebensowenig passenden Mauern und Pfeiler heiliger Bezirke. Ganz gleichartige Hintergründe finden sich auch in jenen anderen, uns nur in alten Zeichnungen erhaltenen Bildern der Gattung, zu welcher die Aldobrandinische Hochzeit gehört.

Dazu kommt, daß die Gestalten allzu deutlich dem späten Typenschatz entstammen. Scheidemünze im eigentlichsten Sinne sind die beiden Kronenträgerinnen rechts: sie finden sich auf römischen Münzen des letzten republikanischen Jahrhunderts in einem Zyklus der neun Musen, die auf eine von Fulvius Nobilior im Jahre 187 aus Ambrakia entführte hellenistische Statuengruppe zurückgehen. Diese und die meisten anderen Typen des Bildes finden sich auch unter den hellenistischen Terrakotten, und zwar nach Proportionen und Gewandstil eher den späten kleinasiatischen als den älteren griechischen. Daher auch der hier nicht sehr passende Blattfächer der Brautmutter und das statuarische Auflehnen der Peitho oder Charis. Auch die Brautgruppe kommt zwischen zwei Mädchen oder einem Mädchen und einem Jüngling ähnlich unter den Terrakotten vor und das bräutlich bange Dasitzen eines verhüllten Mädchens ist uns sogar mitten unter den Hetärenbildern des (Abb. 689) römischen Tiberhauses begegnet. Formal läßt sich das Motiv des zurückgelehnten Sitzens mit vorgeneigtem Kopfe bis zu der am Adonislager lehnenden Athenerin auf dem Epinetron (Abb. 561) von Eretria aus perikleischer Zeit verfolgen. Das Sitzmotiv des Hymenaios endlich findet sich z. B. auf den esquilinischen Odysseebildern zweiten Stils ganz ähnlich. (Abb. 721)

Was kann es da besagen, wenn das Klinenbein eher früh- als späthellenistisch zu sein scheint? Der Maler bildet ja nicht Möbel seiner Zeit ab, sondern arbeitet mit über-

liefertem Kunstgut. Dieses alte Gut aber handhabt er mit dem ganzen Können und der Gewandtheit eines glücklichen Erben, dem der lebendige Zusammenhang mit der großen Vergangenheit, auf die er zurückblickt, noch nicht verloren gegangen ist. Er hat sich nicht träumen lassen, daß man sein Bild für ein klassisches Meisterwerk halten würde, wo es doch nur ein dekorativer Fries von mäßiger Größe war. So wird auch hier Goethes Feingefühl das Richtige getroffen haben, wenn er in diesem viel bewunderten Werk nur ein „mit Leichtigkeit und Leichtsinn an die Wand gemaltes" dekoratives Bild, das höchstens die Hauptgestalten einem berühmten Vorbild entlehnt habe, erkennen wollte. Aber welche glückliche Leichtigkeit und welch göttlicher Leichtsinn liegt in dieser „reliquia di quei buoni tempi"! Es ist keine kalte „Akademie", kein Erzeugnis eines erstarrten Klassizismus, sondern noch lebendiger, wenn auch eklektisch gewordener und etwas handwerksmäßiger Späthellenismus.

§ 961 Von ganz anderer, vielfach gegensätzlicher Art und doch auch wieder in wesentlichen Zügen verwandt ist die bedeutendste im engeren Wortsinn dekorative Wandmalerei, die wir besitzen: der Bildschmuck des Speisesaals der Villa Item bei Pompei. Es ist kein architektonisch gebundener Fries, aber erst recht kein Bild oder Bilderzyklus; vielmehr liegt jene oben bereits gekennzeichnete, ästhetisch bedenkliche Vermengung von Bild und Wirklichkeit vor: die fast lebensgroßen Gestalten sind nicht auf, sondern vor die Wand gemalt; denn sie stehen auf einem scheinbar vorspringenden Podium vor der dem ersten Stile nachgebildeten Felderteilung der Wand. Daß derartiges noch oder eher wieder in der späteren Kaiserzeit vorkommt, haben wir gesehen; kennzeichnend ist es jedoch nur für den frühen zweiten Stil. Die Annahme, daß hier eine ältere griechische Überlieferung vorliege, ist unbegründet und hat alle innere Wahrscheinlichkeit gegen sich; es dürfte sich vielmehr um ein Erzeugnis des späten, und zwar vermutlich des italischen Hellenismus handeln. Die Gestaltenmalerei, für die der erste Stil nur sehr bescheidenen Platz bot, erzwang sich hier in seiner malerischen Nachahmung etwas gewaltsam den Zutritt. Das wachsende Stilgefühl ließ den Verstoß jedoch bald empfinden; die Gestalten traten in die Wandfläche oder scheinbar dahinter in ihre Durchblicke, teils in abgeschlossenen Bildern, teils in freier Bewegung innerhalb der perspektivischen Wandarchitekturen. Am geringsten ist der Verstoß da, wo einzelne Gestalten oder kleine Gruppen wie Statuen auf besonderen Sockeln vor der Wand stehen; so in einem anderen Raum der Villa Item. Derartiges findet sich noch im vierten Stil und es ist lehrreich, die verschiedenen Fassungen der berühmten, in den Saepta in Rom aufgestellten Gruppe von Chiron und Achill zu vergleichen: in der Basilika von Herculaneum ist sie mit natürlichen Farben, im pompeianischen Adonishause marmorweiß gemalt. In Boscoreale kann man schon im frühen zweiten Stil nicht mehr von einem Verstoße reden; denn die Gestalten und Gruppen sind architektonisch umrahmt, einzelne sogar durch einen landschaftlichen Hintergrund vollends bildmäßig, und auf dem Podium stehen gemalte Pfeiler, vor ihm Säulen, die die Gestalten zurücktreten lassen.

Abb. 711—715

Herrmann Tf. 52, 82 Abb. 669, 716 ff.

Theoretisch ließe sich am Ende auch die einige zwanzig Gestalten umfassende dionysische Darstellung der Villa Item als eine Reihe zusammengehöriger Statuengruppen auffassen; praktisch geht das jedoch nicht an. Denn soviel auch von der naiven Statuenparataxe des Archaismus noch in der hellenistischen Plastik nachlebte, — so unplastisch hat sie schwerlich komponiert; eher tat sie den Sprung zur Verteilung der Gestalten in der Natur wie bei manchen Barockbrunnen. Was wir in Villa Item sehen, ist nicht Plastik, sondern ein lebendes Bild. Dies aber ist von so überzeugender Schönheit und ließe sich so leicht als stilgerechter Wandfries denken, daß man die Stilrichterei davor vergißt.

Die Darstellung ist eins von den vielen Zeugnissen für die bis in die Kaiserzeit fühlbare Einheit der großgriechischen Kultur Unteritaliens: hier, in der ersten Hälfte des 1. Jahrh. v. Chr., spielen die dionysischen Mysterien noch die gleiche Rolle wie vor Jahrhunderten. Man denkt dabei an die Bilder der großen apulischen Amphoren und an jene Friedhofsinschrift: „Hier dürfen nur bakchisch Geweihte liegen." Ein solcher wird auch der Besitzer dieser Villa gewesen sein; sonst hätte er schwerlich seinen Speisesaal mit so ernsten religiösen Bildern schmücken lassen. Die Anordnung der Szenen ist dadurch bedingt, daß der längliche Saal in der einen Schmalseite den breiten Haupteingang, in der rechten Langseite ein großes Fenster hat. Daher ist das Hauptbild an der Rück-

wand, eine geschlossene Gruppe von neun Gestalten: Dionysos im Thiasos und die Enthüllung des Phallossymbols. Von der rechten Ecke bis zum Fenster ist noch Raum für eine zugehörige viergestaltige Gruppe; die Darstellungen jenseits des Fensters und an der Eingangswand sind dagegen unabhängig und ziemlich anspruchslos (Frauen und Eroten). Die andere Längswand ist in einer dreiteiligen Rhythmik, die etwas an die Aldobrandinische Hochzeit erinnert, mit elf Gestalten und zwei kleinen Tieren gefüllt. Es handelt sich dabei nirgends und am wenigsten an den Ecken um eine ängstliche Flächenfüllung; die Komposition ist überhaupt nicht flächig, sondern geht kräftig in die Tiefe des stark vorspringenden Podiums. Man kann sich sogar angesichts der Pfeiler- und Felderteilung der den Hintergrund bildenden Wand fragen, ob nicht auch hier ein ferner Anklang an das Bühnenbild des Spieles auf dem Proskenion vorliegt. Die Wandrhythmik ist natürlich bei der Gestaltenkomposition berücksichtigt und in sie hineingezogen.

§ 962 Die Deutung ist im wesentlichen gesichert: es sind die Zeremonien der dionysischen Weihen in Gegenwart des Gottes und seiner Schar. Zugrunde liegt eine ruhige Stimmung und wenig bewegte Zuständlichkeit: der Gott lässig hingegossen an Ariadnes Brust gelehnt, ein Satyr von Silen getränkt, dahinter ein zweiter mit erhobener Maske, und vollends ländlich idyllisch zwei weibliche Satyrisken auf Felsensitzen, die eine mit der Syrinx, während die andere einem Reh die Brust gibt; davor steht eine Ziege. Diese Gruppe steht in steigerndem Gegensatze zu der am heftigsten bewegten Gestalt, einer enthusiastischen Mänade; ruhiger, aber auch des Gottes voll schlägt daneben ein zweiter Silen die Kithara. Es folgen Frauen, die still die Opferfeier vorbereiten, zuletzt ihrer zwei mit einem Knaben, der in einer Rolle, gewiß einer heiligen Schrift liest. Man hält ihn für Jakchos mit seinen göttlichen Pflegerinnen, doch kann es wohl auch ein Mystenknabe sein. Die Hauptzeremonie vollzieht sich am anderen Ende des Bildes: da kniet zu Füßen der Ariadne ein Mädchen und hebt das Tuch von den heiligen Symbolen in der Korbschwinge, dem Liknon. Der Anblick des schon halb enthüllten mächtigen Phallos erregt Schreck und Abwehr: ein zartes Mädchen ist in den Schoß einer Älteren geflüchtet, ein zweites prallt zurück und eine geflügelte Göttin, kurz gekleidet und beschuht wie Iris, hebt mit einer Gebärde des Abscheus und weggewendetem Gesicht eine Gerte zum Schlag auf die Kniende. Wir wissen nicht, wie sie zu nennen ist, Aidos, Dike, Iris, aber wir kennen den Grundgedanken der Szene aus Tonreliefs und Gemmen: da flüchtet ein langgewandetes Flügelmädchen vor dem Phallos. Sie ist hier gleichsam in zwei Gestalten zerlegt und der Ausdruck des Abscheus ist zu dem eines göttlichen Eingriffs verstärkt; man hat den Eindruck, daß hier eine Wandlung des rohen Naturkultus zum Geistigen angedeutet wird. Den Abschluß bildet eine tanzende nackte Beckenschlägerin und eine Bekleidete mit einem Thyrsos. In manchem mag sich noch ein besonderer Sinn verbergen — so bedeutet es eine magische Lösung, wenn Dionysos die rechte Sandale abgestreift hat — aber im ganzen verstehen wir wohl den Sinn der Bilder recht.

Die Komposition soll hier nicht zergliedert werden; nur die Bewältigung der Eckprobleme bedarf eines Wortes. Die Gestalten sind nirgends dicht an die Kante gerückt, sondern berühren sie höchstens mit einem Flügel, einem Fuß. Dennoch ist der Zusammenhang von einer Wand zur andern deutlich: je zwei Köpfe sind einander zugewendet und die sachliche Zusammengehörigkeit ist so klar, daß die irrige Meinung entstehen konnte, die geflügelte Gottheit geißle das geflüchtete Mädchen, dessen Oberkörper durch die heftige Bewegung entblößt ist. Daran wäre jedoch auch dann nicht zu denken, wenn sie auf der gleichen Wand wären. Die Gerte fügt sich dem durchdachten System von Schrägen und Gegenschrägen ein.

Daß auch hier wie bei der Aldobrandinischen Hochzeit geläufige Typen verwendet sind, ist bei dem Mädchen mit dem Phalloskorbe schon gesagt worden. Die Frau neben dem lesenden Knaben erinnert stark an das Mädchen am Thymiaterion in dem Hochzeitsbild; deren Haube kehrt ähnlich bei der in Rückansicht Sitzenden wieder und auch das statuarische Motiv des leierspielenden Silens läßt an die aufgelehnte Charis oder Peitho denken. Wenn man das Mädchen mit der Schüssel der Statue von Antium ähnlich findet, so trifft das mehr für den Vorwurf als für die Gestaltung zu; die Tanzende kehrt dagegen ziemlich genau und ihre Genossin immerhin ähnlich auf einem Relief wieder.

Vollends genau findet sich die freilich unvollständig erhaltene Gruppe von Dionysos und Ariadne auf einer Gemme; auch Münzbilder weichen sehr wenig und eine Terrakotte nicht viel mehr ab. Sie stammt aus Myrina, die Münzen aus Smyrna — vielleicht ein Hinweis für die Herkunft des Typus. An kleinasiatische Terrakotten erinnert das Gemälde auch sonst vielfach.

Wie dieser Tatbestand zu deuten ist, läßt sich nicht bestimmt sagen. Ausgeschlossen ist wohl nur die Annahme, daß hier die treue Kopie eines ostgriechischen Frieses, etwa im Dionysosheiligtum von Smyrna, vorliege. Dafür ist die Komposition allzu fest mit der Wandarchitektur verzahnt, füllt allzugut den Raum zwischen Tür und Fenster und ist wohl auch das Nebeneinander der Satyrn und Ziegen auf Felsen, des statuarischen Silens und der häuslichen Möbel allzu unorganisch. Wir spüren das Erbe einer großartigen monumentalen Malerei und einer reichhaltigen Typik; wie aber das Ganze, das wir hier vor Augen haben, entstanden ist, wird sich schwerlich je im einzelnen feststellen lassen. Wenn man, wie so oft, ein Mißverhältnis zwischen Erfindung und Ausführung zu erkennen glaubt, so bedingt das noch kein einheitliches Vorbild höheren Ranges und läßt sich auch durch flüchtige Wiederholung einer eigenen Komposition und durch Gesellenhände erklären; für beides ließen sich denn auch Anzeichen geltend machen: Flüchtigkeit und auffällige Ungleichmäßigkeiten. An eine genaue Kopie ist auch deshalb kaum zu denken, weil wir uns hier noch im vollen Strom der hellenistischen Kunst befinden; damit verliert die Frage der Ableitung auch an Bedeutung.

§ 963 Vom Geiste des Bildes war schon die Rede. Stimmung und Erregung sind im einzelnen ebenso fein abgestuft wie die Gestalten individualisiert sind, von den alten Silenen über den prachtvoll animalisch trinkenden Satyrn bis zu der säugenden Satyriske, von würdigen Frauen bis zu dem aufmerksam bescheidenen jungen Mädchen mit der Kanne. Motive und Formgebung sind von entschiedenem und nicht allzu frühem hellenistischem Stil; die Proportionen mit dem zum Teil sehr schlanken weiblichen Oberkörper, die individuellen Gesichter und vor allem der Gewandstil zeigen das. Für diesen sind große helle einheitliche Flächen neben scharfen Faltenzügen und starken Schatten besonders kennzeichnend; dazu kommt mancherlei naturalistische Beobachtung.

Allein damit ist noch nicht alles gesagt und ein wesentlicher Unterschied von den verwandten Bildern aus Boscoreale nicht berührt. (Abb. 716 ff.) Haben wir dort den vollblütigsten Hellenismus, der stark an die pergamenische Plastik des 2. Jahrh. erinnert, so ist hier ein anderes Element beigemengt: der Klassizismus regt sich. Die schweren Steilfalten jener an die Aldobrandinische Hochzeit erinnernden Frau, die feinen Chitonfalten der Ekstatischen, die an den Beinen in ähnlich dichten Parallelen fließen wie bei den akademischen Repliken der Niobidengruppe, am Oberkörper auffällig regelmäßig von den Brüsten ausstrahlen, endlich die allgemeine Neigung zu scharfen, schmalen Faltengraten und regelmäßigem Linienzug — dies und Ähnliches liegt wie ein klassizistischer Schleier über dem hellenistischen Leben des Gewandes. Die gesamte Formensprache hat etwas von dieser leicht akademischen Kühle; ein zeichnerisches, plastisches Element kämpft mit dem malerischen, das im Stile weniger als in der Technik fühlbar ist; bisweilen, so bei nackten Mädchenkörpern, erscheint es ganz verdrängt und der sonst leichte und breite Fluß des aufs Ganze gehenden Vortrages hat einer peinlich zeichnenden Pinselführung Platz gemacht.

Die Koloristik ist nicht geeignet, diesen Eindruck abzuschwächen. Sie wird beherrscht von dem leuchtenden Zinnober der Wandfelder, die durch kastanienrote Pfeilerstreifen getrennt werden. Dagegen kommen die Farben der Gestalten nicht auf; sie wirken etwas stumpf und gelangen zu keinem rechten Zusammenklange; koloristisch ist das Bild am entschiedensten ein dekorativer Wandschmuck. Verwendet ist eine wenig abgestufte Skala von Gelb, Braun, Lila, Blau und Rosa. Wirkungen von der Stärke der Tänzerinnengruppe sind vereinzelt: da hebt sich fast der ganze nackte Mädchenkörper leuchtend von dem schwarzbraunen Gewande der Gefährtin ab. Stark sind die Gegensätze auch noch bei der Nachbargruppe, deren Farbigkeit durch den lila Mantel bestimmt wird. Die Hauptstärke dieser Gruppe liegt freilich in ihrer wundervollen Form und Bewegung, Komposition und Stimmung. Darin ist ihr nur die noch reichere Gruppe des Silens mit den Satyrn ebenbürtig.

Um die Wende unserer Jahrhunderte pflegte die Pförtnersfrau der Sorbonne ihre Erläuterung des großen Wandbildes von Puvis de Chavannes mit den Worten zu schließen: „Seulement il ne faut pas détailler“. Dies weise Wort gilt auch für unser Bild, ja selbst für die Giebelgruppen des olympischen Zeustempels. Geben wir uns unbefangen dem Eindruck dieser Schöpfung, die nur ein Wandschmuck sein will, hin, so spüren wir stärker als durch kritische Zergliederung den inneren Reichtum und die monumentale Größe der verlorenen Malerei, zu deren Ausläufern sie gehört.

Noch stärker ist dies Empfinden gegenüber den Bildern im großen Saal der Villa von Boscoreale, obwohl dort keine zusammenhängende Komposition, keine ähnlich bedeutungsvolle Darstellung vorliegt. Die Wände sind dort architektonisch viel weitgehender gegliedert und im Oberteil auch schon in perspektivischen Durchblicken scheinbar geöffnet; auf dem Podium sind gliedernde Pfeiler und davor freistehende Säulen gemalt. Die Vorderwand ist durch Tür und Fenster fast ganz in Pfeiler aufgelöst; daher sind dort nur außen zwei dionysische geflügelte Jünglinge jederseits der Tür gemalt. Innen sind die Längswände und die etwas kürzere Rückwand in je drei Joche geteilt. Die Bilder der Rückwand sind so schnell verblaßt, daß nur das mittlere flüchtig skizziert werden konnte: eine statuarisch dastehende Aphrodite mit Eros, hinter ihr eine sakrale Architekturlandschaft. Zu den Seiten waren rechts die Chariten, links Dionysos und Ariadne im Typus der Gruppe in Villa Item gemalt. Die rechte Seitenwand zeigt in der Mitte ein sitzendes Paar, links ein leierspielendes Mädchen mit einer kleinen Dienerin hinter dem Stuhle, rechts ein stehendes Mädchen mit einem Schild. An der linken Wand ist das rechte Bild zerstört, links steht ein älterer Mann auf den Stock gelehnt, in der Mitte sitzt auf Felsen ein Jüngling und niedriger vor ihm ein Mädchen; zwischen ihnen steht ein Schild.

§ 964 Abb. 716—718 (707)

Inwieweit ein innerer Zusammenhang zwischen all diesen Bildern besteht, fragt sich, und auch die Einzeldeutung ist zum Teil schwierig. Die Gottheiten der Rückwand bedürfen keiner Erläuterung. In dem würdigen Paar an der rechten Wand möchte man angesichts der individuellen Köpfe trotz der heroischen Nacktheit des Mannes die Besitzer der Villa, in der Leierspielerin ihre Tochter erkennen. Der ältere Mann mit dem Knotenstock sieht aus wie Epikur; vielleicht ist dieser selbst gemeint, vielleicht jemand anders, der ihm ähnelte oder ähneln wollte, der Vater des Hausherrn oder ein anderer Hausgenosse; man hat an einen Pädagogen gedacht. Individuell sehen auch die übrigen Köpfe aus und daher wird auch die Bedeutung dieser Bilder individuell, also für uns nicht erratbar sein. Was will das Mädchen mit dem Schild, wer ist der Jüngling im langärmligen Gewande mit dem großen Wulstkranz, der sich so sonderbar von seinem Felsensitz herab auf eine Stange stützt? Warum blickt ihn das Mädchen so eigentümlich an, weshalb steht der leuchtende Schild zwischen ihnen?

Wir wissen das alles nicht, wohl aber sehen wir, daß uns hier Werke von außerordentlicher Bedeutung erhalten sind. Kein Hauch von Klassizismus hat diese Bilder berührt, nichts Epigonenhaftes ist daran. Das sind nicht Ausläufer, es sind erhaltene Werke der hellenistischen Monumentalmalerei in ihrer vollsten Kraft, strotzend von dem Safte der jüngeren pergamenischen Plastik, von ihrer Fülle umrauscht, von ihrem Pulsschlag bewegt. Wären es selbst Kopien, wäre der Mann auf dem Goldelfenbeinthron ein Attalide oder Seleukide und die mächtige Frau eine Königin, man hat doch das Gefühl, daß es dann Kopien aus der gleichen Schule seien, daß dieser Maler keine fremde, sondern seine eigene Sprache spricht. Mit Recht rühmt *Winter* „die breite kontrastreich malerische Behandlung“; mit vollendeter Meisterschaft sind helle Höhen und dunkle Tiefen gegeneinandergestellt, breite Flächen und tiefe Furchen, große ruhige Hauptformen und leidenschaftlich bewegte Einzelform, mächtige Massen und überreiche Gliederung. Wie das Licht in flimmernder Unruhe über den wuchtigen Manneskörper rieselt, so schwingen seine Flächen, Linien und Umrisse in heftigen, vielfach kurzatmigen Kurven, so brechen, biegen und stauen sich die Gewandfalten, beulen und knittern sich die Flächen des Stoffes. In solche Stilformen ist vollblütiges südliches Leben gefaßt; man glaubt diesen großformigen, fülligen Gestalten mit der großzügigen Nonchalance des Gehabens in Süditalien begegnet zu sein. Sie paradieren nicht vor uns, sondern sitzen und stehen ungezwungen auf dem Podium zwischen den Pfeilern, teils in einer der Vorderansicht angenäherten Schrägansicht, teils

in wirkungsvollem Gegensatze dazu in reiner Seitenansicht. Die Paare wenden einander die Köpfe zu, das Mädchen und ihre Dienerin blicken uns an.

Die Koloristik ist trotz des dekorativen Rahmens, in dem sie steht, von erlesener Feinheit. Das Podium ist violett, der Wandgrund rosa (an der Rückwand himmelblau), das Gebälk goldgelb, die Säulen hell elfenbeinfarben mit lila Querstreifen. Die Hauptfarben der Gestalten sind Weiß, Lila und Hellgrün in verschiedenen, zum Teil matten Tönen; dazu kommt etwas Grau, Schwarz, Braunrot, Gelb, Gold und das Silber der Schilde; der des Mädchens hat ein rotgoldenes Zeichen. Im ganzen eine echt südliche Pracht von Licht und Farbe, gemeistert mit der Erfahrung einer wirkungssicheren Malerei, die in den Gestalten die feinere Tonart anschlägt. Auf die Einzelheiten der Koloristik kann hier nicht eingegangen werden; nur auf die vornehme Wirkung des aschgrauen Mantels bei dem nackten Manne sei hingewiesen.

§ 965 Abb. 719 f. Zu dem vollblütigen Hellenismus dieser prachtvollen Bilder läßt sich kaum ein größerer Gegensatz denken als der blutarme eklektische Klassizismus der weißgrundigen Bilder im Tiberhause. Man hat diesen Malereien, deren beste kaum auf der Höhe durchschnittlicher neuattischer Reliefs stehen, zuviel Ehre angetan, wenn man darin Kopien klassischer Tafelbilder erkennen wollte. Den Maaßstab zu ihrer Beurteilung gibt uns der Maler selbst in den dekorativen und tektonischen Einzelgestalten, die an den Wänden verstreut sind. Sie zeigen die typischen Eigenschaften des dekorativen Klassizismus und Archaismus der cäsarischen und augusteischen Zeit. Entschieden archaistisch mit manieristisch geschwungenen Schwalbenschwanzmotiven der Gewänder und Tanzschritt auf den Fußspitzen sind nur wenige Gestalten; viel häufiger ist ein frühklassischer Gewandstil mit einzelnen archaistischen Zügen, darunter wieder der Tanzschritt sowie das spitzfingrige Anfassen des Gewandes oder irgendwelcher Gegenstände. Einheitlich altertümlich ist der Stil nirgends; zumal die Proportionen, aber auch die Einzelheiten der Gewandbildung pflegen mehr oder minder entschieden hellenistisch zu sein. Zwischen den Einzelgestalten, die als tragende oder krönende Teile in Architektur und Ornament einbezogen sind, und denen, die in umrahmten Feldern ein etwas selbständigeres Dasein führen, ist keinerlei grundsätzlicher Unterschied. Von diesen aber ist nur ein Schritt zu den mehrgestaltigen, äußerlich deutlich als Tafelgemälde gekennzeichneten Bildern. Bei diesen hat der Maler sich nur gemäß ihrer Bedeutung im Rahmen des gesamten Wandschmuckes mehr Mühe gegeben, den ungefähren Eindruck alter Bilder hervorzurufen; je größer das Bild, desto weiter ist er darin gegangen.

Auch hier empfiehlt es sich, vom Niederen zum Höheren aufzusteigen. Da sieht man z. B. ein Mädchen auf einem Stuhle sitzen, dessen Form es schwerlich je gegeben hat; eine klassische Grundform ist in die spielerische Bildung späthellenistischer Erzgeräte verwandelt; tragfähig ist sie so wenig wie viele Stützen der gemalten Wandarchitektur. Bei dem daraufsitzenden Mädchen hat der Maler krampfhaft die gewohnten hellenistischen Proportionen zu vermeiden gesucht; dabei hat er des Guten zuviel getan und Kopf und Oberkörper zu groß gemacht. Die Haltung ist charakterlos und unwahr, das hohe Erheben der einen Hand, die spitzfingrig einen kleinen Gegenstand hält, von archaischem Stile, nicht von dem entwickelten klassischen, der im ganzen deutlich angestrebt ist. Auf dieses Mädchen schreitet ein zweites zu, von dessen vorgestrecktem Arm das gleiche gilt; man wird an den nachlebenden Archaismus des Nymphenreliefs von Thasos erinnert (Hermes). Der als Exomis getragene, attisch gegürtete Peplos ist ganz unmöglich. All das und vieles ähnliche bei anderen Bildern läßt sich in keiner Weise aus flüchtigem Kopieren bestimmter alter Vorlagen, sondern nur aus klassizistisch-eklektischem Neuschaffen erklären.

In einem anderen Bild ist der Stuhl solide und nur in der Schweifung des Schwingenbrettes stillos, aber die spitzfingrige Handhaltung noch unwahrer und die Schlankheit der Beine hellenistisch; in der stehenden Gestalt kämpfen Steifheit und Rhythmos und zwischen beiden steht eine gut hellenistische Säule mit einer Urne darauf und einem Strauch dahinter. Was nützt da alle weißgrundige Umrißzeichnung und reine Seitenansicht? Man versündigt sich an den weißen Lekythen, wenn man ihnen diese Machwerke nahe bringt, und man stellt die Geschichte der griechischen Malerei auf den Kopf, wenn man die hier dem Maler vorschwebenden Monochromata oder Oligochromata ex albo für typische Ver-

treter der Malerei des späten 5. und des frühen 4. Jahrh. erklärt. Solche mehr oder minder getönten Zeichnungen gab es gewiß in Menge und für Zeuxis sind sie überliefert; aber sie verhielten sich zur eigentlichen Malerei kaum anders als die weißen Lekythen. Zu beschaffen waren sie freilich leichter als wirkliche Gemälde der gleichen Zeit und demgemäß werden sie als Wandschmuck beliebt gewesen sein.

§ 966 Wir wenden uns nun den Hauptbildern zu. Das eine ist auffallend stillos. Da sitzt auf einem eleganten Metallstuhl hellenistischen Stiles, aber von durchaus phantastischer (Abb. 719) Bildung ein Mädchen und zieht, wie öfters in diesen Bildern, beide Füße an; sie kommen dadurch ähnlich auf die Spitzen wie bei der kleinen Dienerin vor ihr, die sich durch diesen archaistischen Zug zu den dekorativen Einzelgestalten stellt. Bei der Sitzenden ist dies Motiv jedoch nicht archaistisch, sondern hellenistisch. Auf die Formgebung wird (Abb. 675) bei der schlechten Erhaltung hier nicht eingegangen; dagegen ist die schlanke Säule im Hintergrunde sowie der in räumlich unmöglicher Weise rechts unten hingesetzte kleine Hirsch hervorzuheben. Einheitlicher ist das Hauptstück, Aphrodite mit Peitho und Eros, (Abb. 720) geraten. Unser Blick stößt sich freilich gleich an dem hellenistischen, im einzelnen wieder etwas phantastischen Thron und an der archaistischen Geziertheit, mit welcher Peitho spitzfingrig und steifarmig den Schleier hält. Das eine paßt so wenig wie das andere zu dem angestrebten Gesamtstil der zweiten Hälfte des 5. Jahrh., der im Kopfe der Peitho noch am ehesten erreicht ist; bei Aphrodite führt die Kinnbildung schon weit ins 4. Jahrh. hinein. Das Gewand der Peitho entspricht dem der halb frühklassischen, halb hellenistischen Einzelgestalten; bei dem der Aphrodite ist der Pendelschlag etwas geringer, ohne daß doch ein einheitlicher Stil erreicht wäre. Die Haltung ist halb matt, halb geziert. Wieder muß man fragen: was hilft da die schwach schattierte Umrißzeichnung und die leichte unmalerische Tönung in Gelb und Mattviolett? Dadurch wird das Werk eines eklektischen Klassizismus noch nicht zur Kopie eines alten Bildes. Der Gedanke, daß hier eher eine plastische Goldelfenbeingruppe gemalt sei, ist zwar auch schwerlich richtig, aber er ist doch aus einem gesunden Sträuben gegen die Zurückführung auf ein klassisches Gemälde entstanden. Es kann nun wohl dem Leser überlassen bleiben, das Gesagte auf die beiden sogenannten Hetärenbilder anzuwenden. Alle altertümlichen Gewandmuster können dort nicht darüber täuschen, daß der gleiche Fall vorliegt, und die spielerischen Stühle geben zum Überfluß noch einen deutlichen Hinweis.

Wirkliche Kopien, die freilich vielleicht nur durch ihren Erhaltungszustand an die Wandbilder erinnern und zum Teil von jüngerem Stile sind, besitzen wir in den Marmorbildern aus Herculaneum und Pompei — mit Ausnahme des einen, sofern dies mit Recht (Abb. 629 ff., 652, 665) für eine klassizistische Schöpfung gehalten wird.

§ 967 Literatur. Römisch-kampanische Stile §§ 17 ff., 875. Sittenbilder zweiten Stils § 935 ff. — Aldobrandinische Hochzeit. Grundlegend *Förster* Arch. Zeit. XXXII 1874, 80 ff. Abschließende Veröffentlichung *Nogara* Le Nozze Aldobrandine, Mailand 1907, 1 ff. Tf. 1—8; die Farbtafel 7 ist (Abb. 709) noch nicht ideal, aber wohl das Beste zur Zeit Mögliche (in jeder Hinsicht unbrauchbar ist die Farbtafel bei *Springer-Wolters* Handbuch I[10] Tf. 12, 1). Nach der Ergänzungstafel A und dem Schweigen des Textes 15 f. wäre der schwarze Streifen rechts bis unten für alt zu halten. Trifft das zu und ist neben ihm wirklich ein Pfeiler zu ergänzen, wie *Rodenwaldt* Anz. XXIX 1914, 450 f. annimmt, so stände dieser zu dem Mittelpfeiler in einem ähnlichen Verhältnis räumlich-perspektivischer Unlogik wie z. B. auf dem Mosaik *Herrmann* Denkmäler Tf. 14 und weniger schroff in den Bildern Tf. 71 ff. (Abb 686) In diesem Falle könnte die unten abschließende Leiste nicht, wie *Rodenwaldt* vorschlägt, rahmend rings um das Bild gelaufen sein, sondern entspräche dem oberen Profil der Basis bei Naiskosbildern wie dem Relief Jahrb. XX 1905 Tf. 5. Das Pfeilerkapitell rechts darunter, von welchem Girlanden ausgingen, ist schwerlich als selbständiger Zwergpfeiler, sondern als Aufsatz über einem Säulenkapitell, d. h. Rest eines einstigen Gebälkes wie Mon. d. Inst. XI Tf. 22, zu betrachten; vgl. den (Abb. 708) späteren zweiten Stil im Tiberhaus, Mon. d. Inst. XII Tf. 19, 24 f., und den Kandelaberstil, *Mau* Ann. 1882, 305 ff. Tf. Y, wo auch ein entsprechender Friesstreifen vorliegt (vgl. Mon. XI Tf. 44; *Mau* bei *Nogara* 22 f.). Endlich fragt sich, wie das andersfarbige Stück des Grundes hinter der Leierspielerin zu beurteilen ist (*Nogara* 16: alte Ergänzung? *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 18: Fels). — *Rodenwaldt* Anz. a. O. 447 ff. auch über den Hintergrund; 453 die wichtigen Angaben über ähnliche Friesbilder; Beispiele *Ashby* Papers Brit. Sch. Rome VII Tf. 17, 24, vgl. 11, 20. — *Bulle* D. schöne Mensch[2] 654 ff., 709 ff. Tf. 316 f. bekämpft in seiner in vieler Hinsicht ausgezeichneten Behandlung meine Annahme, daß hier ein eklektisches Spätwerk vorliege (Gött. gel. Anz. 1910, 825); *Amelung* bei *Helbig* Führer[3] I Nr. 416 ist ihr zögernd, *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 288 entschieden und mit neuen gewichtigen Gründen gefolgt (Architekturen dritten Stils; Parisurteil *Herrmann* 153 Tf. 113); damit fällt auch *Rodenwaldts* Gedanke an Bühnenhintergründe

fort. Dagegen findet *v. Salis* schwerlich mit Recht in der sachlichen Darstellung der heiligen Bräuche „römisches Lokalkolorit"; die attischen Vasenbilder sind in solchen Dingen doch ebenso sachlich und mengen dabei auch Götter und Menschen. Die italische Form der Brautkrone bemerkt *v. Salis* Rhein. Mus. LXXIII 1920, 201, 1. Vgl. *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 242 ff. — Einzelheiten. Hochzeitsbilder 5. Jahrh. z. B. W. V. 1888 Tf. 8, 1, 7; vgl. §§ 612, 622. Harrende Braut *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1911 IX Tf. 2b, c, vgl. *v. Salis* a. O. 203; weiteres *Brückner* Anakalypteria, 64. Berl. Winckelmannsprogr. 16. — Hymenaios *Robert* Hermes XXXV 1900, 658 f., gegen dessen Folgerungen jedoch mit Recht *Bulle* a. O.; damit entfällt auch jeder Grund, in dem Mädchen mit der Haube beim Thymiaterion eine Sklavin zu sehen (vgl. die Brautmutter Doris bei der Hochzeit des Poseidon auf dem Friesrelief des Cn. Domitius Ahenobarbus, *Brunn* Denkmäler Tf. 124). — Falls der Gegenstand, den die kleine Dienerin hinter der Brautmutter hält, eine Amphora sein soll, müßte der ausführende Maler seine Vorlage mißverstanden haben. Vgl. die Amphora in dem Hetärenbild Mon. d. Inst. XII Tf. 8, 5. — Malerische Art *Winter* Das Museum II 51, vgl. Repertorium f. Kunstwiss. 1897, 50 f. — Fries, nicht Tafelbild: gegen den Hinweis auf Apelles bei *Robert* 661 und vollends die Zuweisung an ihn durch *Petersen* Vom alten Rom[4] 168 vgl. §§ 806, 810. — Typen: *Bie* Mythol. Lexikon II 3260 ff. (Musen); *Winter* Anz. X 1895, 121 (*Pottier-Reinach* Nécropole de Myrina 446 Tf. 40). Brautbild im Tiberhaus Mon. d. Inst. XII Tf. 8, 1, § 937. — Adoniazuse 'Eφ. 1897 Tf. 10, 2; § 614. — Zum Sitzmotiv des Hymenaios vgl. das Lästrygonenbild *Nogara* Tf. 14, den kleinen Dämon links im Bilde von Zeus und Hera *Herrmann* Denkmäler 15 Tf. 11 u. a. m. — *Goethe* Briefe, Weimarer Ausgabe IV Nr. 3667; Gespräche ed. *Biedermann* I Nr. 156 (Hinweis auf die nova nupta verecundia notabilis des Aetion, vgl. jedoch § 847).

Abb. 580 · Abb. 690 · Abb. 689 · Abb. 561, 721

§ 968 Villa Item (Fondo Gargiulo). Vgl. §§ 886, 954. Vorläufige Veröffentlichung von *de Petra* Not. d. scavi 1910, 139 ff. Tf. 1 ff., der dionysische Fries Tf. 12—17, die übrigen Bilder des Speisesaals Tf. 18 ff., flüchtiger gemalte statuarische Typen aus anderen Räumen Tf. 4 ff., kleine Tafelbilder ebendort auf dem Gesims Tf. 10 f. Der Text ist als Beschreibung unzureichend, als Deutung verfehlt und als Kritik zum Teil recht naiv: es wird ausgeführt, wie es der Maler besser und vor allem so hätte machen können, daß sein Bild besser zu *de Petras* Deutung gepaßt hätte. Die Technik wird als Tempera bezeichnet, gilt jedoch allgemein als Fresko. Näheres über die Malweise gibt *Winter* Kunst und Künstler X 1912, 548 ff., zumal für die Farben ergänzt durch *Nicole* Gaz. d. beaux arts XXXIV 1911, 29 ff. (31). Vgl. auch *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 244 ff. Für die nähere Deutung grundlegend *Herrmann* Berl. phil. Woch. XXXI 1911, 757 ff., vgl. *Amelung* bei *Helbig* Führer[3] II 219 f.; eingehend *Cooke* Journ. Rom. Stud. III 1913, 157 ff. mit bequemem Überblick der Komposition in Zeichnung (158 f.; Tf. 8 ff. undeutlich); *Rizzo* Mem. accad. Napoli III 1914, 39 ff. Tf. 1 ff.; *Pottier* Rev. arch. II 1915, 321 ff., der die Fehler und Übertreibungen seiner beiden Vorgänger mit feinem Urteil berichtigt, aber schwerlich mit Recht in der Wandarchitektur die einfache Hintergrundsbildung der älteren griechischen Malerei erkennen möchte (324; ähnlich *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 121). Ganz anders *Lechat* Rev. ét. anc. XIX 1917, 172 ff., der hier nur eine ziemlich gedankenlose Typenwirtschaft findet. Seine Deutung der Geflüchteten, deren Gewand noch wie vom Laufe schwingt, auf Ariadne ist sehr bedenklich und auch die jungen Satyrn sehen nicht aus, als ob sie mit dem Silen ein lustiges Spiel trieben. Die Gerte, mit der die Geflügelte unverkennbar zum Schlag ausholt, ist sicher kein Thyrsos. Dagegen hält *Lechat* die Satyriske mit der Syrinx wohl mit Recht für weiblich (Gewand!). — Wieder anders *Klein* Jahresh. XX 1919, 270, 6[1]). — Zeitbestimmung nach den Architekturformen (erstes Drittel des 1. Jahrh. v. Chr.): *Fiechter* Baugesch. Entwickl. d. ant. Theaters 105. — Einzelheiten. Chirongruppe *Herrmann* Denkmäler Tf. 52, 82. — Barocke Gartenplastik Alkiphron Apospasm. p. 80 *Meineke*. — Apulische Vasenbilder § 783. Friedhofsinschrift *Comparetti* Ausonia I 1906, 13 und öfter. — Typik. Phallosenthüllung *Cooke* 162 f. (*v. Rohden* Ant. Terrakotten IV 52 ff. Tf. 123, 1; *Babelon* Camées de la Bibl. nat. Tf. 8, 62 f.). — Schüsselträgerin und Mädchen von Antium (*Brunn* Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Tf. 583 f.) nebeneinander *Pottier* 327; falls die Gestalt des Bildes wirklich einer Statue folgt, so jedenfalls einer anderen; man kann nur sagen, daß sie zu der auch unter den Terrakotten vertretenen Typik solcher sacrificantes gehört. — Gruppe der Tänzerin *Cooke* Tf. 14 (Berlin, Beschreibung der Skulpturen Nr. 924). — Dionysos und Ariadne (schwerlich Kore) *Cooke* 160 (*Reinach* Pierres gravées Tf. III 23; Brit. Mus. Catal. Coins Jonia, Smyrna Nr. 138, Tf. 26, 11); *Pottier* 334 (Nécropole de Myrina 366 Tf. 25). In Boscoreale ist eine anscheinend sehr ähnliche, schlecht erhaltene Einzelgruppe auf blauem Wandgrund gefunden worden; *Barnabei* unten a. O. 54 f. Das Schema der Gruppe, das zwei Sitzende glücklich verbindet, ist beliebt und uns z. B. bei Aphrodite mit Ares und Adonis begegnet, §§ 913, 917. In einer dem Vorwurf entsprechenden Lockerung findet es sich bei Dionysos und Ariadne, die dem Ringkampfe von Pan und Eros zusehen, §§ 914, 917.

Abb. 711—715 · Abb. 669 · Abb. 668 f.

Boscoreale. Vgl. §§ 886, 953, 956, Wandarchitektur und Landschaften (Kulissen); §§ 891 ff., pergamenische Malerei. Ausgrabungsbericht von *Barnabei* La villa pomp. di P. Fannio Sinistore scop. pr. B. r., Rom 1901; Abb. der Gestalten 29, 53, 57 Tf. 5 ff. Der beschreibende Text reicht zumal für die Farben nicht ganz aus und ist voller abschweifender Rhetorik, die sich teilweise zu phantastischen Deutungen verdichtet (Herakles und Iole, Sappho, allgemeine Liebesglut; Hadespalast, elysische Gefilde). — Die Bedeutung der Bilder gewürdigt von *Winter* Altert. v. Pergamon VII 74; Kunst und Künstler X 1912, 551. — Auffällige Verzeichnung: der Thron des Mannes ist im Gegensatze zu dem der Leierspielerin arg mißraten; es scheint dabei eine nicht mehr gut zu berichtigende Verwechslung von Vorder- und Hinterbein untergelaufen zu sein. Plötzliche Senkung des Augen-

Abb. 716—718

[1]) Das neue Buch von *Macchioro* ist mir trotz wiederholter Bestellung beim Verleger Laterza in Bari unzugänglich geblieben.

punktes ist auch in der Landschaftsmalerei häufig (z. B. *Woermann* D. Landschaft in d. Kunst der alten Völker Tf. 4). — Zur Deutung wenig glücklich *Engelmann* Ztschr. f. bild. Kunst XIX 1908, 315. Bedenken gegen seinen Ausgangspunkt *Herrmann* Denkmäler 97; *Rodenwaldt* Komposition 82, 3 (46 Vermutungen im Rahmen seiner Gesamtanschauung über die Raumdarstellung).

Klassizistische Bilder im Tiberhaus (Farnesina). Eine ausreichende Veröffentlichung fehlt, denn die Tafeln der Mon. d. Inst. XII sind mangelhaft (flaue und ungenaue Zeichnung) und der Text von *Mau* Ann. d. Inst. 1884, 307 ff.; 1885, 302 ff. (vgl. Röm. Mitt. XVII 1902, 204 ff.) behandelt mehr die Architekturmalerei als die Gestaltenbilder und ist geschrieben, während sie unzugänglich waren; dennoch macht *Mau* wichtige, nicht gebührend beachtete Bemerkungen (Spitzenschritt der kleinen Dienerin Tf. 6, 2). Weiteres bei *Robert* Votivgemälde eines Apobaten 7 f., Knöchelspielerinnen des Alexandros 7 ff.; *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 39 f.; *Helbig* Führer[3] Nr. 1468, 1473 ff., 1477 ff. — Für klassizistische Neuschöpfungen habe ich die Bilder Gött. gel. Anz. 1910, 802 f. erklärt, hätte sie jedoch nicht einfach als „nachgeahmte Marmorbilder“ bezeichnen sollen. Die Dinge liegen vielmehr so. An der Spitze der Reihe stehen weißgrundige farbige Zeichnungen klassischer Zeit. Sie können ebensogut auf Holz wie auf Marmor, Stuck oder Ton gemalt gewesen sein; dies hing von den Umständen ab; in den weißen Lekythen liegt eine keramische Sondergattung vor. In frührömischer Zeit hat man nachweislich sowohl Holz- und Marmortafeln wie aus älteren Wänden herausgesägte Stucktafeln in den Wandputz eingelassen (Emblemata, Abaci). Alle drei Gattungen können sowohl klassische Originale wie Kopien von solchen oder endlich Neuschöpfungen ihrer Zeit gewesen sein. Von Holzbildern sind natürlich nur Stuckabdrücke erhalten. Marmorbilder verschiedener Stilstufen 5. und 4. Jahrh., sämtlich Kopien, falls nicht das eine ebenfalls klassizistisch ist, besitzen wir, ebenso Stucktafeln in den Naiskosbildern von Herculaneum. Marmortafeln waren natürlich zum Einlassen in die Wand am besten geeignet, man wird daher für diesen Zweck mit Vorliebe auf Marmor kopiert haben. Die letzte Entwicklungsstufe liegt in der dekorativen Wandmalerei des Tiberhauses vor. Vgl. §§ 16, 661, 684, 862, 871, 955 f. — Einzelheiten. Tektonische und ornamentale Gestalten Mon. XII Tf. 5a, 18 f., 23 (Mitte oben), 25. Einzelgestalten Tf. 5a (oben; Schwalbenschwänze, Fußspitzen), 25 f.; 27, 1, 3 f., 6. Besprochene Bilder Tf. 7, 2, 4; das geschweifte Bein bei einem lehnenlosen Stuhl attisch z. B. *Brückner* Anakalypteria Tf. 2 rechts; thasisches Relief *Brunn* Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Tf. 61. Hauptbilder Tf. 6, 2; 21 (vgl. *Rodenwaldt* a. O., *Mau* Röm. Mitt. a. O.; Sitzen mit angezogenen Füßen z. B. *Herrmann* Denkmäler Tf. 18, 134). Hetären Tf. 18; 22, 4 f. — Marmorbilder § 16, wo Weiteres.

Abb. 719 f. — Abb. 719 — Abb. 675

β: Die Landschaftsmalerei

§ 969 Von der hellenistischen Landschaftsmalerei war schon oft die Rede; sie ist im allgemeinen Überblick als letzte Entwicklungsstufe der griechischen Raumdarstellung, in der Einleitung und im Überblick der hellenistischen Malerei als Ausdruck des neuen Naturgefühls und des Strebens in die unbegrenzte Weite, damit aber als eins der wesentlichen Kennzeichen ihrer Zeit gewürdigt worden. Die Grundlage unserer Kenntnis und unseres Urteils bildet ein erhaltenes späthellenistisches Werk: die Odysseelandschaften vom Esquilin, Prospektbilder zweiten Stils aus dem 1. Jahrh. v. Chr. (Abb. 721 f.) Der obere Teil einer Wand ist mit einer gemalten Pfeilerstellung scheinbar geöffnet und zeigt uns eine ferne Landschaft mit kleinen Gestalten darin: immer wieder Odysseus und seine Gefährten in einer Folge von Abenteuern, nach alter Gewohnheit der griechischen Kunst mit beigeschriebenen Namen. Wie von der Höhe einer Burg schweift unser Blick bis zum Horizonte des weiten Meeres, der sich bald hier, bald da zwischen Felsen und Bergen zeigt — ganz wie in Hellas, diesem Lande der Küsten und Inseln zweier Meere, wo man sich beengt fühlt, wenn man einmal in Arkadien oder Böotien die See nicht sieht, und sie froh begrüßt, wenn sich plötzlich von einer Höhe der Blick auf sie öffnet. Wir sehen Felsgestade von klarer plastischer Form und Gliederung, bald in sanftem Zuge, bald in mächtigen Massen ansteigend, sehen schroffe Hänge und steile Einzelfelsen sich erheben und erkennen den ausdrucksvollen Umriß einer turmbewehrten Burg auf hohem Bergrücken. Der Pflanzenwuchs ist spärlich, wenig Gras, Schilf und Gesträuch, einzelne Bäume, die niemals dicht belaubt sind; auch hier Formenklarheit und Formenschönheit. Im Mittelbild erscheint diese Landschaft in einem reichen Bauwerke gleichsam architektonisch kristallisiert: es ist ein architektonisches Element in den einzelnen Naturformen und vollends in der Komposition, und diese ist in Form und Farbe unlöslich verbunden mit der Pfeilerwand, durch die wir auf die Landschaft blicken.

Damit erfassen wir drei Wesenszüge dieses Werkes: es ist griechische Natur, mit griechischen Künstleraugen gesehen und zum dekorativen Wandschmucke gestaltet. Darin liegt die Größe, aber zugleich auch die Beschränkung aller antiken Landschaftsmalerei,

die wir kennen: sie ist ganz künstlerisch, aber auch ganz dekorativ. Weder intime Naturbeobachtung oder auch nur die kenntliche Wiedergabe einer bestimmten Gegend, noch die schöpferische Naturanschauung großer Meister dürfen wir bei ihr suchen; weder in der Form noch im Ausdruck hat sie eine ähnliche Durchbildung erfahren wie die Gestalt und das Seelenleben des Menschen. Es ist stets so geblieben wie schon Platon sagte: bei der Landschaft hat die griechische Kunst sich mit dem Ungefähr begnügt, während sie bei Mensch und Tier die Gedanken des Schöpfers nachdachte und die Idee verleiblichte. Dem entspricht es, daß in der Landschaft Menschen und Menschenwerk nur selten fehlen, ja oft so stark hervortreten, daß man die große Mehrzahl der erhaltenen Bilder als mythologische und als Architekturlandschaften bezeichnet hat. Bleibt die Natur aber wirklich einmal sich selbst überlassen, so pflegt sie doch von Tieren belebt zu sein. Abb. 726

§ 970 Kaum je ist der Ausdruck von Ernst und Größe gesucht; am ehesten da, wo eine mythologische Darstellung dies nahelegte: da gewinnen die kleinen Gestalten, die eigentlich nur Beiwerk sind, Gewalt über die Landschaftsdarstellung. Zwar gibt es auch sonst heroische Landschaften mit mächtigen Felswänden und tosenden Wasserfällen; aber die Romantik wird fast immer durch einen idyllischen Zug gemildert: ein ländliches Heiligtum verrät, daß auch hier Götter und Menschen sind. Für die Mehrzahl der Bilder gilt vollends das Urteil des Quintilian, der nur sanfte, meerbespülte, liebliche Gegenden schön nennt; kaum daß einmal die Gipfel ferner Schneeberge als Mittel gegensätzlichen Reizes dienen. Heiter und wolkenlos soll der Himmel, friedlich und leuchtend blau die See sein. Idyllische Gegenden mit ländlichen Heiligtümern und friedlichen Bauernhäusern, weite Gefilde voller Bauten und Denkmäler jeder Art, schimmernde Küsten und sanfte Buchten sehen wir und alles zeigt die spielend leichte Grazie der hellenistischen Kunst, die hier vom Kampf und Ernst des Lebens und von der eigenen Größe, Tiefe und Leidenschaft in heiterer Anmut auszuruhen scheint.

Auf italischem Boden mischt sich wohl auch ein wenig trockne Sachlichkeit des römischen Abb. 724 Wesens bei: die Villenbauten der ersten Kaiserzeit werden uns mit mehr gegenständlicher Deutlichkeit als freiem Spiele der künstlerischen Phantasie vorgeführt. Die kampanischen Wandmaler waren überdies auch auf diesem Gebiete nicht die ersten Meister ihrer Zeit und auch die ersten, deren Plinius einen nennt, vollbrachten ihr Werk, wie er sagt, mit dem geringsten Aufwand. Plinius schließt seine Angaben über den augusteischen Dekorationsmaler Ludius oder Studius mit der Bemerkung, daß nur Tafelmaler Ruhm erworben haben, und bestätigt dies unbewußt noch dadurch, daß er anscheinend glaubte, Ludius habe diese ganze Gattung der Malerei erfunden: er wußte nichts von älteren Landschaftsmalern. Auch zu uns ist nur schwache und unsichere Kunde von solchen gedrungen. Am wichtigsten ist Demetrios, der uns schon bei der alexandrinischen Malerei begegnet ist; wir werden sehen, daß er mit Recht als Landschaftsmaler gilt. Er war in der ersten Hälfte des 2. Jahrh. in Alexandria, dann in Rom tätig; dort wohnte er in einem bescheidenen engen Dachgeschoß. Man denkt dabei an Ludius, der seinen gefälligen Wandschmuck für billiges Geld lieferte — denn so werden die Worte des Plinius zu verstehen sein. Doch auch wenn Plinius den geringsten Aufwand an Kunstmitteln meinen sollte, käme dies auf das gleiche heraus: es ist ein Kennzeichen für die tiefere Stufe, auf welcher die Landschaftsmalerei neben der vornehmen Gestaltenmalerei stand. Jenes platonische „Ungefähr" der Wiedergabe und Durchbildung spricht auch aus den besten Landschaftsbildern: im gegenständlichen Sinn ist fast alles, soweit es nicht architektonisch geformt ist, unbestimmte Andeutung, im künstlerischen Sinne dekorativer Wandschmuck, der sich dem farbigen System der gemalten Wandarchitektur einfügt — oft monochrom oder oligochrom auf der Grundfarbe der Wand. Erde und Gestein, Pflanzen und Bäume sind geologisch und botanisch kaum je genau und häufig überhaupt nicht näher gekennzeichnet; selbst Laub- und Nadelholz lassen sich oft nicht unterscheiden. Dies gilt natürlich für die nahsichtigen Wand- Abb. 725 panoramen nur mit starker Einschränkung; doch von diesen ist hier noch nicht die Rede.

§ 971 Der griechischen Landschaftsmalerei fehlten die großen Meister, die sie selbständig und ebenbürtig gemacht hätten; wir haben von keinem einzigen rein landschaftlichen Tafelbilde zuverlässige Kenntnis. Zwar hören wir, daß schon um 100 eine riesige scaena des Serapion, der keine Menschen zu malen verstand, auf dem römischen Forum ausgestellt wurde und

dort ganze Gebäude verdeckte. Da dies Bild doch schwerlich eine Bühnenwand war, muß es irgendwie landschaftlich, wenn auch vielleicht stark architektonisch gewesen sein; in keinem Fall aber darf es als landschaftliches Tafelbild in unserem Sinne gelten. Solche kennen wir nur aus der späten und trüben Quelle der philostratischen Beschreibungen. Gab es sie damals wirklich, so dürften sie aus der Wandmalerei stammen und standen schwerlich höher. Allein der Rhetor braucht nur an die in der Wandmalerei nachgeahmten kleinen Tafelbilder gedacht zu haben, die an den kampanischen Wänden oft genug auch flüchtig angedeutete Landschaften enthalten — dies gewiß nur eine spielende Übertragung, kein Zeugnis für eine gleichzeitige oder gar ältere landschaftliche Tafelmalerei, von welcher Plinius nichts weiß.

Die Herrschaft des Menschen in der Kunst und im allgemeinen Empfindungsleben der Griechen ließ keine mit der neueren vergleichbare Landschaftsmalerei entstehen. Die hellenistische Steigerung des Naturgefühls, für welche die Literatur so vielfaches Zeugnis ablegt, ging doch mehr in die Breite als in die Tiefe; denn es war vorwiegend die Auflehnung des alten naiven Lebens mit der Natur gegen die Entfremdung in einem überkultivierten, vielfach großstädtisch gewordenen Dasein — das gleiche Gefühl, in dem Ptolemäus II. in seinem Marmorschloß „den Lazzarone beneidete, der drunten auf der Düne am Hafen sich in der Sonne streckte". Davon war schon beim Sittenbild die Rede. Aber dies und auch die Berührung mit dem Orient und seinen Paradiesen und Ziergärten genügte doch nicht, das Verhältnis der Griechen zur Natur in dem Maaße zu vertiefen, wie es in der neueren Zeit geschehen ist und in der Kunst nach Erreichung der vollendeten Menschendarstellung zu einer ebenbürtigen Landschaftsmalerei geführt hat. Je tiefer die Griechen in die Natur blickten, desto eher sah ihnen daraus ihr eigenes Antlitz entgegen: sie belebte sich ihnen mit menschengestaltigen Dämonen.

Kein erhaltenes Landschaftsbild kann sich an Größe und Ausdruckskraft mit der Nymphe Arkadia des Telephosbildes messen: selbst das landschaftliche Erlebnis fand nur in der menschlichen Gestalt die vollendete künstlerische Formung. Anthropomorphismus und schöpferische Phantasie vereinigten sich in solchen Werken, deren wir vom Kephisos und Eridanos des Parthenongiebels über die Antiocheia am Orontes und den Eurotas des Eutychides bis zur Statue des Vaters Nil mit den Knäblein, die den Wasserstand andeuten, eine stattliche Zahl besitzen. Es ist bezeichnend, daß am Lager des Nil die wirkliche Landschaft leicht angedeutet ist: dies ist das allgemeine Verhältnis der Unterordnung. Und es ist nicht minder bezeichnend, daß neben der auch in Gestaltenbildern nicht seltenen wirklichen Spiegelung im Wasser sogar in einer eigentlichen Landschaft mit mythologischer Staffage eine Nymphe erscheinen kann, die halb aus dem Wasser aufgetaucht der flötenspielenden Athena einen großen Spiegel vorhält. Diese anthropomorphe Belebung haben die Griechen freilich mit dem ihnen eigenen Gefühl für die Grenzen der Kunstgattungen auf mythologische Bilder beschränkt; das landschaftliche Sittenbild ist davon frei und nur die Fülle der Heiligtümer zeugt auch dort von den allgegenwärtigen Gottheiten.

Abb. 659

Mit diesem Anthropomorphismus hängt endlich noch ein Weiteres zusammen: die Abneigung gegen wilde, drohende Natur, deren Größe uns besonders ergreift. Der Grieche fühlte da nicht wie wir die Gewalt der Schöpfung; er sagte nicht: „Und alle Deine hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag". Vielmehr empfand er in solcher Natur persönliche feindliche Mächte, böse Dämonen. Die konnte er wohl darstellen, weil er an sie glaubte, so den struppigen Boreas oder den wüsten Berggott Helikon; aber eine wilde Felseneinöde oder das sturmgepeitschte Meer und die tobende Brandung war ihm kein Gegenstand der Darstellung und vollends kein erfreulicher Wandschmuck. Kaum daß im ersten Odysseebilde die Windgötter ein wenig in Wolkendunst gehüllt sind und etwas Regen angedeutet ist; auf das landschaftliche Gesamtbild hat das keinen Einfluß. Auch das Dunkel der Unterwelt ist nur schwach und der Lichtstrom, der durch ihr Felsentor fällt, gehört zu den wenigen Ausnahmen solcher Art. Häufig ist nur eine der Raumwirkung dienende besondere Färbung des Himmels am Horizonte, meist weißlich, bisweilen auch gelblich oder rötlich. Dies letztere soll wohl wirklich die Farben des Morgens oder Abends andeuten, doch kann man sich auch hier fragen, ob nicht nur eine dekorative Absicht zugrunde liegt. In einem Falle scheint die Abendstimmung freilich auch in dem rötlichen

Abb. 721
Abb. 722a

Widerschein auf Felsen und Häusern erfaßt zu sein — sofern der Kopie des jetzt erloschenen Bildes zu trauen ist (das Rot liegt in einem verfärbten Wandstreifen). Die Landschaftsmalerei der Alten berührt hier kaum ein Gebiet, in dem die unsere recht eigentlich lebt; denn wie die feinere Durchbildung der Form, so fehlt der griechischen Landschaft auch die Beobachtung der unendlichen Mannigfaltigkeit der atmosphärischen Stimmungen und selbst die Luftperspektive ist meist nur im großen wirksam abgestuft. Daß es an den malerischen Fähigkeiten nicht gefehlt hätte, zeigt die feine dekorative Abstimmung von Ton und Farbe. Nicht ein Mangel an Können, sondern eine tief innerlich begründete Beschränkung hat die griechische Landschaftsmalerei in den Grenzen eines heiteren Wandschmuckes gehalten.

§ 972 Die italischen Wände zeigen Landschaftsbilder aller Größen, die in der verschiedensten Weise dem System der Wandverzierung eingefügt sind: von kleinen Füllungen und Friesen und kleinen nachgeahmten Tafelbildern auf größeren Feldern (auch in rundem Rahmen) oder im Gestänge der gemalten Phantasiearchitekturen bis zu stattlichen Mittelbildern und selbst bis zu völliger Verdrängung der Architekturmalerei durch eine die Wand fast oder ganz bedeckende Landschaft. Solche Bilder, die an Gartenwänden beliebt waren, pflegt man als Prospekte oder Panoramen zu bezeichnen; diese Begriffe bedürfen jedoch der näheren Bestimmung. Prospektbilder brauchen nicht groß zu sein; es kommt nur darauf an, daß der Eindruck eines Ausblickes erreicht oder doch wenigstens als Leitmotiv der künstlerischen Gestaltung kenntlich ist wie bei den Odysseebildern vom Esquilin. Sie sind das malerische und vollkommen landschaftliche Gegenstück zum pergamenischen Telephosfries: dort sah man eine fortlaufende Reihe mythologischer Szenen als landschaftliches Relief durch die Säulenstellung der Halle hindurch an der Wand, hier liegt die Vorstellung eines wirklichen Fernblickes zugrunde. Ein solcher erscheint als Selbstzweck in dem Stadtbilde des Liviahauses und in grundsätzlich ähnlichen pompeianischen Bildern: man sieht durch eine Öffnung der Wand auf einigermaaßen entfernte Gebäude und Menschen. Wir haben gesehen, daß hier eine Lockerung dessen vorliegt, was an den Wänden von Boscoreale Regel ist: dort reichen die Ausblicksbilder zwischen den Pfeilern in eigentümlich panoramahafter Weise bis dicht an den Beschauer heran, Türen und ganze Architekturen sind auffällig in die Vorderfläche eingestellt und zum Teil wird durch die vollkommene Symmetrie der Architekturformen der Eindruck hervorgerufen, daß wir nicht ins Freie, sondern in andere Räume des Gebäudes, in dem wir uns befinden, hinaussehen. Freier Ausblick und perspektivische Architekturmalerei sind hier verschmolzen. Hinter diesen merkwürdigen Formen steht, wie wir sahen, wahrscheinlich die architektonisch gebundene Kulissenmalerei des Theaters.

Abb. 708

Abb. 707

Mit derartigen mehr oder minder freien Ausblicken lassen sich nun nicht alle wandfüllenden Landschaftsbilder ohne weiteres gleichsetzen: es hängt von den Maaßstäben und der Bildung des Vordergrundes, ja selbst von der Umrahmung ab, ob die Vorstellung eines Ausblickes entsteht oder nicht. Ein gewisses Verschwimmen der Grenzen zwischen Bild und Ausblick ist uns bereits bei den mehr oder minder landschaftlich gestalteten Mittelbildern in Naiskosrahmen begegnet. Der Ausblick auf die Odysseelandschaften ist fernsichtig: wir sehen nicht nur von dem allgemein üblichen hohen Augenpunkt auf sie herab, sondern die Wand verdeckt uns auch den verbindenden Vordergrund. Nahsichtig sind dagegen die großen Wandpanoramen mit lebensgroßen Gestalten von Menschen und Tieren sowie die sehr beliebten Gartenbilder, die sich nicht nur im Freien oder doch in offenen Hallen, sondern auch bei Innenräumen finden: man täuscht die ganze Wand fort und läßt den Blick in einen blühenden Garten schweifen. Hier ist der Augenpunkt natürlich niedrig und man sieht in keine Ferne; öfters, so in dem bedeutendsten Beispiele der Gattung in der Villa der Livia ad Gallinas albas bei Primaporta, sehen wir ein lückenloses Dickicht üppiger, zum Teil exotischer Pflanzen, das den Blick hemmt. Allein diese Wildnis ist künstlich wie die beim Festzelte des Ptolemaios Philadelphos; sie ist nicht nur parallel zur Wandfläche begrenzt, sondern auch durch feine Stakete gehegt, durch Nischen mit Einzelbäumen, anderwärts auch mit Ziergefäßen und Springbrunnen gegliedert und durch Vogelkäfige ebenso künstlich belebt wie sie angepflanzt ist. Dazu kommen freie Vögel und auch in der Umrahmung ist der Eindruck der Natur gesucht: unter dem Gesims der Decke sind die Felszacken einer Grotte angedeutet — auch dies ein Anklang an die Prunkwerke der Ptolemäer. Bei anderen Wänden ist die Täuschung weniger weit getrieben und die Wand spricht doch noch einigermaaßen als Fläche mit.

Abb. 721 f.

Abb. 725

Ganze Gärten dieser Art, die freilich mehr leichte Architektur als Pflanzenwuchs zeigen, sind im dritten Stil als halb ornamentaler Schmuck in kleinen Bildchen auf den Wandgrund gemalt oder eher gezeichnet.

§ 973 Wir haben die Landschaftsmalerei bisher als Einheit behandelt und nicht nach ihrem Ursprung und ihrer Entwicklung gefragt. Ehe wir weiter ins einzelne gehen, müssen wir jedoch hierüber Klarheit zu gewinnen suchen. In den Odysseebildern steht die Landschaftsmalerei vollendet vor uns und trägt zugleich das deutlichste Gepräge ihres Griechentums: der Meister beherrscht die Ferne des unendlichen Raumes; der Charakter der Landschaft, der Mythos, die Inschriften und vor allem der Stil sind griechich; es ist keine Spur eines fremden Elementes daran. Anders die im dritten und vierten Stile so beliebten Bilder römischer Villen. (Abb. 724) Zwar ist ihre Formen- und Farbensprache griechisch, denn es gab keine andere; aber in ihrem Geiste glaubten wir römisch nüchterne Sachlichkeit zu finden: es könnten fast Entwürfe von Architekten sein, so getreu ist die Wiedergabe der italisch-hellenistischen Wirklichkeit, so gering der künstlerische Reiz. Gestaltenbeiwerk ist ziemlich spärlich und entbehrt der anmutigen Erfindung, die in anderen Bildgattungen in reichem Maaße waltet. Hier liegt also ein Gegensatz von reinem und von römisch gefärbtem Hellenismus vor. Überblickt man die Fülle der Bilder, so sieht man, daß Phantasie und Grazie überwiegen: es ist im ganzen ein freies künstlerisches Spiel von hellenistischem Geiste. Dazu gehört auch die große Spannweite der Stimmung vom Sakral-Idyllischen über das Alltagsleben von Dorf und Landstraße bis zur Burleske der Pygmäenbilder, von mythischen Szenen bis zu Fahrten und Kämpfen (Abb. 699) linienschöner Kriegsschiffe. Eine Sonderstellung nehmen die kulissenartigen Prospektbilder (Abb. 707) ein. Die architektonische Strenge und Monumentalität der einen, die freie Bewegtheit der anderen zeugen von bewußtem Stilgefühl; man denkt sie sich gern im Rahmen der hellenistischen Bühne. Die Weiterbildung zum freien landschaftlichen Ausblick fanden wir in Bildern von der Art der Stadtansicht im Liviahause mit ihren menschlichen Gestalten. Dagegen (Abb. 708) liegt schwerlich ein unmittelbarer Zusammenhang mit den Gartenbildern vor: sie haben (Abb. 725) nichts von der Bildmäßigkeit griechischer Kulissentafeln, sondern sind realistische Panoramen, deren sachliche Deutlichkeit etwas an die Villenbilder erinnert. Die Gartenkunst ist so hellenistisch wie die Architektur der Villen; aber die Wiedergabe ist auch hier nicht allzu phantasievoll. Die Größe bedingt freilich eine höhere Leistung als in den Villenbildern, und in der kaiserlichen Villa bei Rom ist vollends mehr als in Pompei geleistet.

Soweit führt die allgemeine Betrachtung des Erhaltenen und die literarische Überlieferung scheint gut dazu zu passen. Vitruv schildert die Abfolge und die Arten der dekorativen Wandmalerei von den „Alten", den antiqui, an (so nennt er IV 3 die hellenistischen Architekten, darunter, wie sich schließen läßt, den um 200 lebenden Hermogenes von Magnesia): es ist unverkennbar der erste Stil in seiner durch die Inkrustation beeinflußten bunten Form und der zweite bis zu seinem Auslaufen in phantastische, spielend leichte Architekturen, worin Vitruv eine Entartungserscheinung seiner Zeit erkennt. Nachdem er die entwickelten Bauformen des früheren zweiten Stiles genannt hat, fährt er fort, an offenen Orten wie Exedren habe man die weiten Flächen mit tragischen, komischen oder satyrischen Bühnenfronten geschmückt — davon war oben schon die Rede —, Wandelhallen aber ihrer Länge wegen mit verschiedenartigen Landschaftsbildern verziert. Er nennt Häfen, Vorgebirge, Ufer, Flüsse, Quellen, Meerengen oder Kanäle, Heiligtümer, Haine, Berge, Herden und Hirten — alles wohlbekannte Vorwürfe der erhaltenen Landschaftsmalerei. Er fügt hinzu, an gewissen Stellen male man auch Megalographien mit Götterbildern oder mythischen Darstellungen wie die troischen Kämpfe oder die Irrfahrten des Odysseus durch die Landschaften und dergleichen mehr. Auch hier deckt sich also die literarische und die bildliche Überlieferung und wir sehen zugleich, daß auch ein rein landschaftliches mythologisches Bild als Megalographie bezeichnet werden kann: der Ausdruck bezieht sich nur auf den Vorwurf und bedingt keine monumentale Gestaltenmalerei. Da solche Bilder auch zur Zeit des Vitruv und, wie wir wissen, noch später gemalt wurden, brauchte er im grammatischen Ausdruck die Vergangenheit nicht festzuhalten; die übliche Lesung der verderbten Stelle läßt ihn daher bei den Megalographien in die Gegenwart fallen; doch folgt gleich wieder das Imperfektum, weil Vitruv diese vernünftige Nachahmung wirklicher Dinge, auf welche die Früheren sich beschränkten, der ihm mißliebigen Phantasterei seiner Zeit gegenüberstellt.

Eben dieser Schluß spricht entschieden dafür, daß in der Abfolge „zuerst — darauf — später“ überall die „Alten“ das Subjekt sind, was bei einer etwas anderen Lesung auch grammatisch sicher wäre.

§ 974 Vitruv bezeugt also eine entwickelte und mannigfaltige Landschaftsmalerei vom älteren zweiten Stile, d. h. von der ersten Hälfte des 1. Jahrh. v. Chr. an. Dem entsprechen die Funde von Boscoreale und vom Esquilin. Von der Erfindung der Landschaftsmalerei sagt Vitruv kein Wort; er spricht nur von ihrer Anwendung in der Wandmalerei des Wohnhauses. Anders drückt sich Plinius aus. Er glaubte anscheinend, jener augusteische Maler Ludius oder Studius, der vielleicht jüngere Zeitgenosse des Vitruv, habe die landschaftliche Wandmalerei erfunden, und zählt seine Vorwürfe auf: Villen, Häfen und Gärten, heilige Haine und Gehölze, Hügel, Fischteiche, Meerengen oder Kanäle, Flüsse, Gestade mit Menschen zu Wasser und zu Lande auf Eseln und Wagen, bei Fischfang, Jagd und Weinernte und in allerhand witzigen Lagen; so Männer, die Frauen schwankend durch die sumpfigen Zugänge von Villen trugen. Endlich habe er im Freien höchst reizvolle Bilder von Seestädten gemalt. Man sieht, daß die Mehrzahl dieser Angaben sich von denen des Vitruv nicht unterscheidet und sie nur etwas näher ausführt; auch die Häfen bei Vitruv werden nicht als einsame Buchten, sondern als Stadthäfen aufzufassen sein: die Seestädte lagen also schon bei ihm vor. Bei Plinius fehlen die Megalographien, neu sind dagegen die voranstehenden und auch im sprachlichen Ausdruck hervorgehobenen Villen und Gärten. Zwischen sie sind etwas sonderbar Häfen eingeschoben; der Ausdruck villas et portus ac topiaria opera läßt an die Bootshäfen der Strandvillen denken, sofern nicht etwa porticus zu lesen ist — was ausgezeichnet passen würde. Alles weitere bis auf die Fischteiche, die vielleicht ebenfalls zu den Villen gehören, ist nicht nur durch Vitruv, sondern in hinreichenden Proben auch durch die Funde für eine erheblich ältere als die augusteische Zeit bezeugt und auch Abb. 699 witzige Staffage von Menschen und Pygmäen fehlt zumal den Nillandschaften nicht; es liegt daher äußerst nahe anzunehmen, daß jene auch uns erst seit der augusteischen Zeit bekannten Villen- und Gartenbilder wirklich eine Schöpfung des Ludius sind, die Vitruv gar nicht oder doch nicht in ihrer allgemeinen Verbreitung erlebte. Einen anderen namhaften Wandmaler dieser Art kannte Plinius offenbar nicht und so kam es wohl, daß er ihn gleich zum Erfinder der ganzen, ihm so wohlbekannten Gattung machte.

Diese Auffassung ist freilich nicht vollkommen gegen Zweifel geschützt, denn sie enthält Elemente der Unsicherheit, die sich kaum beseitigen lassen. Am wenigsten macht noch das Schwanken einzelner Lesarten aus, mehr schon die Fraglichkeit der Wortbedeutung von euripus, Meerenge oder Kanal, am meisten die allgemeine Unsicherheit, wie weit man die Worte beider Schriftsteller vergleichend unter die Lupe nehmen darf; man läuft da Gefahr, das Gewicht dieser beiläufigen und schwerlich vollständigen Aufzählungen zu überschätzen. Darüber sind einander schroff widersprechende Meinungen geäußert worden: der eine hält alle Unterschiede für zufällig, der andere will die ganze Pliniusstelle nur auf die Villen- und Gartenmalerei des Ludius mit ihrem Zubehör beziehen und rechnet zu diesem auch die Seestädte, weil die erhaltenen Beispiele aus der Villentypik entwickelt seien. Dies dürfte schon deshalb nicht angehen, weil das Nebeneinander von luci und nemora für die gewöhnliche prosaische Bedeutung von lucus als heiligem Hain spricht, und hat auch sonst seine Bedenken. Endlich fragt sich, ob Plinius den Ludius wirklich für den Erfinder der gesamten Landschaftsmalerei hielt, was bei der letztgenannten Ansicht ausgeschlossen wäre. Man hat dagegen geltend gemacht, daß er „dafür ganz andere Töne gefunden hätte“ — schwerlich mit Recht, denn für Plinius und in Wirklichkeit handelt es sich ja nur um einen „wunderhübschen Wandschmuck“, nicht um eine der Tafelmalerei ebenbürtige Kunstgattung.

Wie dem auch im einzelnen sei, im ganzen scheint sich für die Zeit vom Beginne des 1. Jahrh. v. Chr. an doch ein klares Bild zu ergeben. Wie es vorher war und wann und wie die reine Landschaftsmalerei entstanden ist, bleibt zu untersuchen. An hundert Jahre weiter führt uns anscheinend der „Topograph“ Demetrios hinauf. Denn der Streit, ob er ein wirklicher Landschaftsmaler oder nur ein Kartenzeichner gewesen sei, läßt sich durch eine zu wenig beachtete Stelle bei Ptolemaios entscheiden. Es heißt dort, die Geographie komme mit einfachen Linien und Inschriften aus, die Chorographie er-

fordere dagegen die Beherrschung der Topographie, könne also nur von einem wirklichen Maler betrieben werden. Das bedeutet klärlich, daß die Topographen, d. h. die Landschaftsmaler, nebenbei auch chorographische Bilder für wissenschaftliche Zwecke malten: perspektivische Landkarten aus der Vogelschau oder auch nur wissenschaftlich treue und daher künstlerisch unfreie Ansichten. Die Topographie umfaßt als übergeordneter Begriff jede Art von Landschaftsmalerei; die Chorographie ist ihre Anwendung im Dienste der Länderkunde. Man denkt dabei an das große Mosaik von Palestrina, in welchem das Niltal gleichzeitig zoologisch und chorographisch dargestellt oder vielmehr angedeutet ist. Schon beim Tierstück wurde vermutet, daß hinter diesem dekorativen Bilde wissenschaftliche Anschauungstafeln stünden. Ob Demetrios auch solche gemalt hat, wissen wir nicht; für uns ist er der erste als solcher bezeichnete Landschaftsmaler. Da er oft bei König Ptolemaios Philometor zu Gaste war, kann er kein unbedeutender Künstler gewesen sein; vielleicht fiel seine Kunstweise auch dadurch auf, daß sie neu oder doch erst vor kurzem, womöglich durch ihn selbst, auf eine höhere Stufe gehoben worden war.

§ 975 Hier ensteht jedoch eine Schwierigkeit. Wir haben gesehen, daß es eine rein landschaftliche Tafelmalerei in unserem Sinne des Wortes schwerlich gab; in der Wandverzierung des Hauses aber war im 2. Jahrh. der erste Stil, d. h. eine möglichst unmalerische Stuckplastik, und in den Palästen vollends die monumentale Steinarchitektur oder die Inkrustation zwar nicht ausschließlich üblich, aber doch die vornehme Form. Der erste Stil ließ zwar am Oberteile der Wand immer noch Raum für ziemlich ausgedehnte Bilder und der Weg von dort zu den Odysseelandschaften des frühen zweiten Stiles ist nicht weit; grundsätzlich sind sie auch im ersten Stile denkbar. Allein das Schweigen der Funde und des Vitruv — welch letzteres freilich für die ältere hellenistische Zeit nicht verbindlich zu sein braucht — legen doch eine andere Annahme näher. Es gab auch neben und wohl schon vor dem ersten Stil eine architektonische Wandmalerei, die den einfachsten Formen des zweiten Stiles entspricht, so in frühptolemäischen, skythischen und italischen Gräbern. In einem alexandrinischen Kammergrabe sehen wir im oberen Teil der Wand leicht perspektivisch gemalte Zwergpfeiler, die das Gebälk tragen. Von diesem hängen Girlanden auf luftblauem Grund herab und die Decke zeigt gemalte Kassetten und in der Mitte ein ausgespanntes Zelttuch, neben dessen Rändern der blaue Himmel sichtbar ist. Nehmen wir dazu die Angabe des Vitruv, daß die Alten die Fülle der landschaftlichen Darstellungen in langen Wandelhallen anbrachten, so sieht man, daß es schon vor dem zweiten Stile genug Raum für landschaftliche Wandbilder gab. Es ist sehr wohl möglich, daß sie erst allmählich in das Innere des Wohnhauses eindrangen. Man mag sich die ersten in den offenen Hallen hellenistischer Villen denken und wird dadurch wieder an den obigen Vergleich der Odysseelandschaften mit dem Telephosfries erinnert.

Hier erhebt sich abermals die Frage, ob dies etwa jene von Petron beklagte, für die Malerei verderbliche Kühnheit, das abgekürzte Verfahren der Ägypter war: die Einführung leicht hingeworfener Landschaften mit flüchtig angedeuteten kleinen Gestalten an Stelle der bis dahin allein herrschenden monumentalen Gestaltenmalerei. Demetrios führt uns nach Ägypten, wenn er auch von Herkunft ein Syrer war, und der Name jenes Malers der riesigen Scaena auf dem römischen Forum, Serapion, weist ebenfalls dorthin. Daß nur ein Bruchteil der erhaltenen Landschaften ägyptische Elemente zeigt, beweist nichts dagegen; denn die Neuerung verbreitete sich selbstverständlich gleich und auch ein ägyptischer Maler konnte den troischen Krieg oder die Irrfahrten des Odysseus nicht an den Nil verlegen. Allein dies ist vorläufig nur eine Vermutung und sie lehrt uns höchstens den Ort, nicht aber die Art der Entstehung der reinen Landschaftsmalerei kennen. Von dieser letzteren wissen wir gar nichts, können uns also nur Möglichkeiten überlegen.

Die Vorbedingungen zur Ausbildung einer selbständigen Landschaftsmalerei waren bereits im älteren Hellenismus gegeben; denn damals entstanden die geistigen Voraussetzungen für die Verwertung der in der Malerei des 4. Jahrh. enthaltenen landschaftlichen Elemente zur Schaffung einer neuen Kunstgattung, in welcher sich das hellenistische Naturgefühl ähnlich wie in der Dichtkunst ausdrücken konnte. In den Hintergründen der Gestaltenbilder wird die eine, in den Theaterkulissen die andere Wurzel der Landschaftsmalerei zu suchen sein. Was wir von der Hintergrundsbildung mehr oder

minder sicher wissen, ist im allgemeinen Überblick der Raumdarstellung dargelegt worden; hier braucht daher nur kurz auf einige Hauptpunkte der Entwicklung hingewiesen zu werden. An der Spitze der Reihe steht die der Zeit des Apollodoros angehörige Pelopsamphora; es folgt das Pentheusbild aus dem Vettierhause, dann, freilich nur mit architektonischem Hintergrunde, das Marmorbild der Niobe. Bei diesem scheint die Begrenzung des Raumes schon nicht mehr so eng zu sein und in dem Andromedabilde des Nikias war vielleicht schon der Horizont des Meeres neben den aufragenden Felsen sichtbar; dies läßt sich auch für das Paralosbild des Protogenes vermuten. Dazu kommt Platons Angabe über die Darstellung von Erde, Bergen, Flüssen, Wald und Himmel, die dem Zusammenhange nach nur wirklich landschaftlich in unserem Sinne gemeint sein kann. So beschränkt wir uns das alles auch vorstellen mögen, die Elemente zur eigentlichen Landschaftsmalerei waren darin doch zweifellos vorhanden. Von den Theaterkulissen ist leider nichts Näheres bekannt, denn wenn auch der Weg von den klassischen Stadtansichten der lykischen Reliefs von Pinara zu den entsprechenden Prospektbildern zweiten Stiles nicht weit erscheint, so ist das doch kein Ersatz für unmittelbare Kenntnis. Aber schon die Tatsache allein, daß im Theater eine gestaltenlose landschaftliche Malerei, und zwar nicht von der Art unserer Kulissen, sondern in viel bildmäßigerer Form vorlag, ist von großer Bedeutung: es bedurfte nur eines Anstoßes, um die Synthese zum selbständigen Landschaftsbilde zu vollziehen. Es ist, als ob diesem stets etwas vom Charakter der Kulissenmalerei angehaftet hätte, und zwar auch abgesehen von der Sondergattung der kulissenartigen Prospekte; zur hohen Kunst hat sich die griechische Landschaftsmalerei nicht entwickelt.

Abb. 583, 641
Abb. 652
Abb. 647
Abb. 707 f.

§ 976 Wir betrachten nun kurz eine Reihe von Beispielen, um eine nähere Vorstellung von der allgemeinen Art und den Gattungen des Erhaltenen zu gewinnen. Für eine Geschichte der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei ist hier nicht der Ort. Sie ist durch die ausgezeichneten Untersuchungen von *Rostowzew* weitgehend vorbereitet, bedarf jedoch zu deren Ergänzung noch einer über *Helbig* und *Woermann* hinausgehenden stilistischen Behandlung. Hier sei nur noch vorab bemerkt, daß sich unter den Landschaftsbildern in bezeichnendem Gegensatze zu den Gestaltenbildern fast gar keine genauen Wiederholungen finden: es gab eben keine berühmten Vorbilder, sondern die Maler schöpften frei aus einer zwar griechisch festen, aber zugleich dekorativ ungebundenen Typik.

Abb. 721 f.

Wir beginnen wieder mit den esquilinischen Odysseebildern. Es ist ein auf 14 m Länge erhaltener Fries von über 1 m Bildhöhe im Lichten zwischen dem gemalten Epistyl und den Fensterbänken der Wand, die etwa 3 1/2 m hoch über dem Fußboden liegen. Die ersten fünf Bilder und das siebente sind vollständig erhalten, das achte nur zur Hälfte, weil die Wand dort von einer Öffnung durchbrochen wird, und vom sechsten sind nur noch schwache Spuren sichtbar. Das fünfte Bild gibt sich zwiefach als Mittelbild zu erkennen: die Perspektive der Wandpfeiler geht von hier nach beiden Seiten auseinander und die beherrschende Architektur hebt das Bild aus der Reihe heraus. Die Zerstörung des sechsten erschwert das Urteil über den landschaftlichen Zusammenhang in der rechten Hälfte des Frieses; in der linken ist er auffällig, denn es greift nicht nur das dritte Bild ins zweite und vierte über, sondern das erste und zweite bilden sogar eine kompositionelle Einheit. Die Wandpfeiler sind nicht als Unterbrechungen, sondern wie Gegenspieler in die Komposition einbezogen und erfüllen zugleich die Aufgabe, die Landschaft durch Überschneidung, Luftperspektive und koloristischen Gegensatz in die Ferne zu rücken. Ihre Nahwirkung ist überaus kräftig: sie sind hochrot mit goldgelben Kapitellen und heben sich stark von den tief rotbraun beschatteten Leibungspfeilern ab; dieser Gegensatz ist bei dem vorn weißgelben Epistyl noch verstärkt. So von Hell und Dunkel farbkräftig umrahmt, gewinnen die Landschaftsbilder leicht den Duft der Ferne, obwohl sie in der allgemein üblichen Weise entschiedene Gegensätze von Licht und Schatten zeigen. Ihre Farbenskala bewegt sich zwischen den Komplementen Lehmgelb und Hellblau, Rotbraun und stumpfem Grün in mannigfachen Tönen, die, im Vordergrunde mehr oder minder kräftig gegeneinander gestellt, nach der Tiefe zu immer mehr verschmelzen. Lichtere und dunklere Bilder wechseln in leichter Rhythmik, ohne daß doch dadurch die Einheit des Frieses zerrissen würde.

Die drei ersten Bilder zeigen uns die Lästrygonenküste, deren Ausläufer noch ins vierte hineinreichen. Ihre schroffen Felsen mit dem stark beschatteten Überhange stehen dort der sanften lichten Küste der Kirkeinsel gegenüber und die Zerschmetterung eines Griechen durch einen Lästrygonen sticht grausam von den friedlichen Nymphen des Inselgestades ab. Nur ein schmaler Meeresarm, in den soeben das Schiff des Odysseus einfährt, trennt beide Küsten und erinnert uns an die Euripen der Überlieferung und an die philostratischen Bosporosbilder. Es folgt der Palast der Kirke, bis zu dessen Torbau das Wasser reicht, dann das zerstörte Bild, endlich der Eingang und das Innere der Unterwelt. Die beiden ersten Bilder werden durch zwei aufragende Steilfelsen im Vordergrunde zusammengeschlossen; zwischen diesen ist Land, jederseits in den kleineren Bildhälften Meer. Dies Doppelbild ist in Raum und Licht, Form und Farbe stark bewegt. Links schweift der Blick über die Schiffe hinweg bis zum Horizonte, der rötlich zwischen dem stumpfblauen Meer und der Regenwolke um die Windgötter steht; rechts begrenzt eine hohe Felsküste, auf der landeinwärts die Burg liegt, das Gesichtsfeld. Die Strandbucht des Mittelgrundes führt hier den Blick in die Tiefe, während links der hohe Küstenfelsen durch Überschneidung bis zum Horizont und in die Wolke hinein raumbildend wirkt. Die Überschneidung ist überhaupt hier und vielfach sonst in einem Maaße verwendet, daß bisweilen ein leicht kulissenhafter Eindruck entsteht; sie wird im folgenden nicht mehr hervorgehoben. Abb. 721 f.

Im dritten Bilde führt rechts der Doppelbogen einer steilen und einer flachen Küste bis zum Horizont, über dem der Himmel wie gewöhnlich am hellsten ist; links ragt im Mittelgrund ein schroffes Kap auf. Hier ist die stärkste Abweichung von Homer: die Hafeneinfahrt ist ziemlich weit. Der künstlerische Grund dafür ist klar: der Maler brauchte für seine Fernwirkung eine breitere Horizontlinie. Er hat sich dadurch zu helfen gesucht, daß er die Einfahrt durch ein Gedränge von Schiffen, über die man hinwegsieht, quer versperrte. Die Komposition der Kirkebilder bedarf keiner weiteren Erläuterung. Im Unterweltsbilde sind die Gegensätze von Licht und Schatten, die schon das erste Bild zeigt, zu dem berühmten Lichtstrom, der in die Dämmerung dringt, gesteigert. Das Felsentor ist uns zuerst bei dem wahrscheinlich von Nikias abhängigen Andromedabilde begegnet Abb. 647 und findet sich öfters in der Wandmalerei als räumlich wirksames Versatzstück.

§ 977 All das ist mit der spielenden Sicherheit eines leichten Pinsels und eines farbenempfindlichen Auges hingeworfen und an den Gestalten bewährt sich vollends die unvergleichliche Überlieferung eines formensicheren Handwerks. Meisterhaft sind Form und Bewegung mit ein paar frischen Pinselhieben erfaßt, obwohl der Maaßstab hier noch verhältnismäßig groß ist; bei kleineren Bildern sind damit noch erstaunlichere Wirkungen unmittelbaren Lebens erzielt. Es ist, als ob dieser letzte Abfall der großen Gestaltenmalerei der Griechen uns auch in den weiten Räumen der landschaftlichen Ferne daran erinnern solle, wo die eigenste Bedeutung der griechischen Kunst liegt. Uns befremdlich und nur aus alter Überlieferung erklärlich sind die weiß beigeschriebenen Namen, die freilich nicht so groß und nicht so zahlreich sind, um den Eindruck wirklich zu stören — auch wenn sie gleichsam in der Luft vor Felsen oder auf dem Meere schweben. Es ist vielleicht bezeichnend für das Verhältnis der Griechen zur Landschaft, daß sie sogar Küsten und Weiden die Namen Aktai und Nomai, deren Beziehung auf Personifikationen fraglich ist, beischrieben. So kann auch die Beischrift Krene der Quelle selbst, nicht ihrer davor gelagerten Nymphe gelten; denn andere Ortsdämonen sind ohne Beischrift. Es ist im Grunde die gleiche Naivität wie auf der Françoisvase; man denkt an das Wort des ägyptischen Priesters bei Platon: „Ihr Hellenen seid immer Kinder". Nicht naiv, sondern eine bewußte illustrative Darstellungsform ist dagegen die fortlaufende Schilderung, die so weit geht, daß die Gruppe von Odysseus und Kirke im gleichen Bauwerke zweimal dicht nebeneinander erscheint.

Andere Odysseelandschaften von ähnlichem Werte sind nicht erhalten; ein Bild des Schiffes zwischen den Sirenenfelsen ist unbedeutend. Von sonstigen mythologischen Landschaftsbildern steht nur eines auf ähnlicher Höhe wie die esquilinischen: das Andromedabild, in welchem die Stimmung der Landschaft dem Vorwurf in einem für das Abb. 723 griechische Naturgefühl weitgehenden Maaß entspricht. Wir sehen eine düster graue wilde Felsküste mit einigen Bäumen, aber ohne jedes Menschenwerk: für griechisches

Empfinden eine trostlose Einöde. Dieser Eindruck entsteht durch den Erhaltungszustand auch für uns, denn das Laub der Bäume ist fast ganz verschwunden; sie wirken daher tot und traurig. Je drei stehen zu beiden Seiten des Felsens, an den Andromeda geschmiedet ist. Rechts und links weicht die Küste zurück, im Hintergrund erheben sich schroffe Felsberge. Vorn im Wasser geht Perseus gegen das Untier an und flüchtet eine Nymphe. Sehr viel schwächer ist ein im ganzen verwandtes Hesionebild; dort mildern Bauwerke den Eindruck und auch die Mauer von Troja wirkt nicht drohend. Eine weite Seelandschaft des Inselmeeres ist in einem Ikarosbilde nicht schlecht angedeutet. Der Augenpunkt ist hier dem Vorwurfe zuliebe ganz besonders hoch angenommen. Die Gestaltenkomposition ist naiv und der glutstrahlende Sonnenwagen stört etwas die Horizontwirkung. Einfacher sind andere Ikarosbilder; eins zeigt im Mittelgrund eine Hafenstadt, ein weiteres enthält sakral-idyllische Elemente. Solche fehlen auch in dem schon genannten Marsyasbilde nicht. Das Nebeneinander zeitlicher Abfolgen ist in diesem schmalen Bilde noch weiter getrieben als in den Odysseelandschaften. Dies gilt in geringerem Maaß auch für ein Aktaionbild, in welchem die Architektur noch stärker hervortritt. Andere Bilder sind rein sakral-idyllische Typen, in welchen die Gestalten oder doch ihre mythologische Bedeutung ganz zurücktreten; so das schon in anderem Zusammenhang erwähnte Endymionbild und Verwandtes bis zu dem Paris auf dem Ida, der ebensogut ein beliebiger Hirt sein könnte; nur seine Mütze in Verbindung mit dem im Hintergrunde gelagerten Berggott machen ihn kenntlich. Eigenartiger ist das palatinische Galateabild, von dem schon die Rede war. Das hellenistisch feine Tändelspiel der Gestalten hält hier dem landschaftlichen Fernblick über Meer und Felsenkaps die Wage. Die Ausblickswirkung ist ähnlich wie bei den Odysseebildern, aber nahsichtiger. Neben diesem reizvollen Werke fällt ein großes pompeianisches Bild stark ab: Polyphem und Galatea in einer an eleganten Bauten reichen Kulturlandschaft.

Abb. 722a — Herrmann 186 Tf. 8 — Abb. 730

§ 978 Reine Landschaft ganz ohne Menschen und Menschenwerk findet sich wohl nur in Tierstücken; dort aber treten die Tiere meist mehr oder minder, oft genug bis zur Beherrschung des Bildeindrucks hervor; es ist eine Ausnahme, wenn sie einmal nur als Staffage einer bedeutenden Landschaft erscheinen. Eine solche aus dem 2. Jahrh. n. Chr. ist in einem Grab an der Via Latina erhalten. Es ist eine heroische Landschaft von einer für antike Verhältnisse ungewöhnlichen Größe; in der Anlage erinnert sie sogar an Joseph Anton Kochs monumentale Schmadribachbilder: Vorberge fallen in steilen Felswänden, die ein mächtiger Wasserfall belebt, von einer breiten Hochfläche zur Talsohle herab; dahinter ragen hohe Berge auf. Allein gerade dieser Vergleich läßt den gewaltigen Abstand doppelt fühlen. Bei Koch die Alpenwelt in ihrer mächtigen Spannweite von Tal zu Firn grandios erfaßt und mit feinster Beobachtung künstlerisch durchgebildet, hier ein dekorativer Wandschmuck, der in Vorwurf und Gestaltung doch nur Ansätze zu ähnlicher Größe und in der Durchbildung auch diese nicht zeigt. Von den Tieren fügen sich die Bären und die Panther besser als Tiger und Eber der Landschaft ein. — An die in anderem Zusammenhange behandelten Tierstücke sei nur eben erinnert; das Kentaurenmosaik aus der Villa des Hadrian verbindet sie mit den mythologischen Landschaften. Die Gestalten erscheinen hier als rechte Geschöpfe der wilden Natur; man könnte meinen, darin die hellenistische Landschaftsmalerei in der Entstehung, d. h. auf dem Wege zur Loslösung von der Gestaltenmalerei zu beobachten.

Abb. 726 — Abb. 692

Hier ist endlich noch ein merkwürdiges Mosaik zu erwähnen, das sich mit allem bisher Besprochenen berührt: der Sonnenaufgang an einem See oder einer Meeresbucht. Hinter einer schräg in die Tiefe führenden Bergkette erhebt sich die menschengesichtige Sonnenscheibe; höher steht der ornamental gebildete Morgenstern. Vorn ragt ein Jüngling mit erhobenen Armen halb aus dem Wasser, wohl irgendein Dämon; man hat an einen untertauchenden Sternknaben gedacht — nicht sehr überzeugend angesichts der Nähe des Ufers, auf dem ganz vorn ein Häschen grast. Falls hier keine moderne Ergänzung mitspricht oder gar das ganze, jetzt verschollene Mosaik gefälscht ist, wäre das eine Fortbildung der alten halb anthropomorphen, halb ornamentalen Naturbilder, deren bedeutendstes Beispiel, der Sonnenaufgangskrater Blacas, noch dem 5. Jahrh. angehört. Hier haben wir die Sonnenscheibe einmal ohne ihren Gott, aber doch noch mit

Gr. Vm. Tf. 120

menschlichen Zügen, und die Sterne sind gar noch Ornamente oder Jünglinge; eine malerische Erfassung des Sonnenaufganges vollends dürften wir auch von einem wirklichen Gemälde kaum mehr verlangen als von dem Mosaik. Es liegt eine Welt zwischen dieser Landschaftsmalerei und der unseren.

Diese Fremdheit fühlen wir nicht nur an dem, was ihr für unser Empfinden fehlt, sondern auch in dem, was ihre eigenste Art, ihren Reiz und Vorzug ausmacht: der echt griechischen Stilisierung in der menschlich gestimmten und belebten Architekturlandschaft. Dazu kommt das dekorative Moment, das vielfach zu einer eigentümlich spielenden Andeutung der Raumverhältnisse geführt hat. Denn wie in der Stuckplastik, deren Ausdrucksmittel beschränkt sind, findet sich oft auch in der Malerei eine mehr oder minder entschiedene Lockerung des Zusammenhanges der Formgruppen in verschiedenen Raumschichten. Sie kann soweit gehen, daß zwischen Vordergrund und Hintergrund der weiße oder farbige Wandstuck in breiter Fläche sichtbar wird. Die Raumwirkung geht dadurch nicht verloren, denn infolge perspektivisch wirksamer Anordnung, Richtung und Wahl der Maaße nebst einer kräftig abgestuften Luftperspektive überspringt unser Blick die Lücke. Diese dekorativ reizvolle Andeutung ist bei vollfarbiger Malerei von besonders ausgeprägter Wirkung. Sie findet sich in den verschiedensten Abstufungen bis zu den monochromen Zeichnungen auf der schwarzen Wand des Tiberhauses, wo die einzelnen Formgruppen auf großen Flächen weitgehend miteinander verzahnt sind. Selbst zur Darstellungsform kann sie werden, denn bei Überschwemmungen entsteht wirklich ein ähnlicher Anblick. Zahlreiche Beispiele verschiedener Art aus augusteischer Zeit sind im Columbarium der Villa Pamfili erhalten.

§ 979

Abb. 727 ff. passim

Abb. 734

Der Ausdruck Architekturlandschaft ist in weitem Sinne zu verstehen; er bezieht sich weniger auf die Menge als auf die künstlerische Bedeutung der dargestellten Architekturen; denn schon eine einzige Säule an entsprechender Stelle des Bildes vermag den Eindruck weitgehend zu bestimmen und kann das Rückgrat der Komposition sein. Wir betrachten zunächst ein paar Beispiele der kleinen Gattung, die man als heroisch-idyllisch bezeichnen kann. Höchst eindrucksvoll in der einfachen Größe seiner Komposition und in den starken Gegensätzen von Hell und Dunkel, architektonischer Regelmäßigkeit und unregelmäßiger Naturform ist das Bild eines Grottenheiligtums am Fuße mächtiger Felsen. Vor dem Eingang der Grotte stehen gestaffelt nebeneinander zwei der unendlich oft dargestellten Paare von Pfeilern und Säulen mit Gebälk, hier mit Giebeln und Schranken und in reiner Vorderansicht, während sie sonst meist giebellos in Schrägansicht der perspektivischen Wirkung dienen. Hier liegt nur in ihrer räumlichen Stufung eine Schräge, die sich mit der der seitlichen, von Einzelgestalten, rechts einem Hirten, links einer Statue, bekrönten Felsen kreuzt — im ganzen eine monumentale Symmetrie der Gesamtanlage, die auch durch einen nach links gerichteten großen Baum nur gegensätzlich betont, aber nicht aufgehoben wird. Von links vorn schiebt ein Hirt einen Bock zum Opfer heran; sie heben sich auch räumlich wirkungsvoll dunkel von Hell ab. Form und Ausdruck dieses Bildes sind gleich gut gelungen; der Gegensatz mächtiger Natur und eleganter Architektur ist ebenso hellenistisch wie die bukolische Stimmung. Reicher, aber dafür auch weniger groß ist ein anderes Bild dieser Art, am reichsten, auch mit Wasserfällen wie in dem Grab an der Via Latina, ein verlorenes Bild, von dem nur eine im einzelnen kaum ganz zuverlässige Zeichnung vorliegt.

Abb. 727

Sehr viel häufiger sind sakral-idyllische Bilder von weniger großem als heiterem Charakter; Elemente dieser Art sind auch in ausgedehnten Landschaften, die vielerlei Verschiedenes enthalten, stark verbreitet: überall sind Götter, überall ist ländlicher Frieden. Zu den einfachsten Beispielen gehört ein hohes schmales Bild im palatinischen Liviahaus. Es ist eines jener Bilder, die nicht mit dem Maaßstab äußerlicher Wirklichkeit zu messen sind; am ehesten läßt es sich als malerisch freies Glied des architektonischen Wandschmuckes bezeichnen, denn Bild und Rahmen sind kompositionell gebunden. In der Mitte steht in unmerklicher Verschiebung gegen die wirkliche Achse eine heilige Säule, die eine elegante Erzurne trägt; dies Epithem steht genau zwischen den seitlich in die Bildfläche einschneidenden Wandgesimsen. Diese Absichtlichkeit wirkt dem sonst sehr starken Eindruck eines Ausblickes durch eine Wandöffnung mehr entgegen als die sich keineswegs

§ 980

Abb. 729

Abb. 731

aufdrängende Beobachtung, daß das Licht von innen kommt. Denn es handelt sich nicht um eine auf das Haus abgestellte Gartenarchitektur, wie man bei den Statuen auf hohem Pfeilersockel in ähnlichen Bildern des Tiberhauses denken könnte — wenn dort nicht die Monochromie der Täuschung entgegenwirkte. Vielmehr sehen wir ein ländliches Heiligtum oberhalb eines Baches, über den eine Brückentreppe schräg heraufführt; ein solcher Anblick pflegt aber nicht zufällig genau symmetrisch in einer Fensterachse zu stehen. So kommt jenes künstlerische Schweben zwischen Ausblick, Bild und architektonischem Wandschmuck zustande. Fels und Bach und der Baum, der um die heilige Säule herumwächst, ergeben in ihren Naturfarben auf blauem Luftgrund ein wirkliches Landschaftsbild, aber eben eine durch die Säule bestimmte echt griechische, sakral-idyllische Architekturlandschaft. Kleine Weihgeschenke sind an der Säule befestigt und lehnen und liegen vor ihr; daneben sitzt ein großer bunter Vogel, offenbar ein Papagei trotz des Mißverhältnisses zu den auf jeden Fall viel zu kleinen Ziegen am Bach. Diese Sorglosigkeit in den Maaßstäben ist bezeichnend: ist das Bild nur im ganzen richtig beisammen, so kommt es dem Maler im Beiwerk viel mehr auf die künstlerische als auf die gegenständliche Richtigkeit an. Auch in dem genannten Parisbild ist ein Rind im Vordergrunde viel zu klein. Der Maler konnte dort keine großen Tiere brauchen, wollte aber bei Paris wechselnde Formen zeigen und in unserem Bilde nicht wieder Enten wie in dem Gegenstück; da machte er denn dort das Rind, hier die Ziegen unbekümmert nur so groß, wie es ihm an dieser Stelle paßte.

Herrmann Tf. 8

Das breitere Gegenstück ist reicher, aber grundsätzlich sehr ähnlich. Das heilige Wahrzeichen ist hier ein sogenannter Baetylus oder Baluster, dahinter eine Art Exedra mit Statuen darauf und eine kurze Doppelsäule, auf welcher wieder ein riesiger Papagei sitzt. Die Weihgeschenke weisen auf Artemis und diese erscheint denn auch in einem pompeianischen Bilde neben einem ähnlichen Heiligtum. Ein anderes pompeianisches Bild zweiten Stiles zeigt eine Statue des Dionysos mit dem Panther auf breiter Rundbasis, dahinter reiches Baumwerk, das nur den Hauptumriß der Dionysosgruppe frei gegen den Himmel stehen läßt. Reizvoller als diese architektonisch stark gebundenen und nahsichtigen Bilder ohne erhebliche Tiefe sind viele andere von wesentlich größerer landschaftlicher Weite. Da erst kommt die graziöse Rhythmik der Komposition und die schlanke Eleganz der Formen recht zur Geltung und entsteht die volle Stimmung dieser sakral-bukolischen Idylle. Die schräge Stufenbrücke über den Bach findet sich z. B. in einem landschaftlich reichen pompeianischen Bilde dritten Stiles noch genau so wie in den Bildern zweiten Stiles auf dem Palatin — sehr bezeichnend für die feste Typik dieser hellenistischen Kunst. Das räumlich wirksame Motiv der schrägen Bogenbrücke ist auch sonst ungemein beliebt. Die Bauten dieses Bildtypus sind oft reicher, bis zu ansehnlichen Kapellen, Tempeln und Hallen in ganzen Gruppen, auch wohl nicht immer alle sakral oder sepulkral; das Gestaltenbeiwerk kann auch aus Pygmäen bestehen. Diese weisen noch entschiedener als Palmen und selbst die Spitzpyramide eines kleinen Bildes aus Boscoreale nach Ägypten; denn Palmen wachsen nicht nur dort und die Cestiuspyramide steht in Rom. Sehr beliebt ist die Form der Kapelle mit Antenfenstern, die wir in den Naisken mit Totenmahlbildern aus Lilybäum in kleinen Nachbildungen besitzen; sie bietet zeichnerisch und malerisch reizvolle Motive. Auch hier läßt sich die Typenüberlieferung in auffälligen Beispielen verfolgen; so ähneln sich ein Bildchen des augusteischen Columbariums Pamfili und ein pompeianisches vierten Stiles in der ganzen Anlage ungemein; das pompeianische ist ein köstliches Beispiel malerisch-dekorativer Eleganz und spielend leichter Grazie. Noch die dem 2. Jahrh. angehörigen Deckenbilder des Grabes an der Via Latina sind im wesentlichen gleichartig.

Abb. 735

Abb. 734

§ 981 Die große Mehrzahl der besprochenen Architekturlandschaften läßt sich gegenständlich als sakral-idyllisch, künstlerisch als Zentralkompositionen bezeichnen; es besteht ein Zusammenhang von der einzelnen heiligen Säule bis zu ganzen Gebäudegruppen, die eine geschlossene Masse bilden. Was sonst noch an Bauwerken vorkommt, ordnet sich dem Zentralmotiv als Beiwerk unter. Eine Fülle anderer Bilder läßt sich kaum genauer denn als a r c h i t e k t o n i s c h - l ä n d l i c h bezeichnen. Das sakrale Moment spielt darin eine große Rolle, herrscht jedoch nicht ausschließlich und kann sogar ganz fehlen, bei rein dörflichen Landschaften ebensogut wie bei den Villen. Die Komposition beruht in Bildern

Abb. 737—739

wie in Friesen auf einer freien Rhythmik, die die Formen und Massen im Gleichgewicht hält; sie geht oft erheblich in die Tiefe. Lange Friese sind als Weglandschaften, bei sehr hohem Augenpunkt auch als Panoramen aus der Vogelschau bezeichnet worden. Diese Ausdrücke sind dem künstlerischen Tatbestande gegenüber doch allzu gegenständlich. Die Darstellung von Wanderern, Eseltreibern, Kamelführern zeigt nur, daß der Maler, wie natürlich, in weiten Kulturlandschaften auch die Wege nicht vergaß; aber daß seine ganze Bildform auf dem Anblick beruhe, der sich vor einem Wanderer abrolle, kann man nicht gut sagen; für ihn handelt es sich nur um eine rhythmische Reihung landschaftlicher Elemente zu einer Einheit von der Länge oder auch Höhe des zu schmückenden Raumes. Das dekorative Moment ist dabei oft stärker als das gegenständliche; seinen äußerlichen Ausdruck findet es in der Häufigkeit monochromer, oligochromer und selbst naturfarbener, aber weißgrundiger Bilder.

Zu den bedeutendsten Beispielen der ersten Art gehören der gelbe Fries des Liviahauses und die schwarze Wand des Tiberhauses. Jener ist rein monochrom mit weißen Lichtern und braunen Schatten, diese zeigt auf dem schwarzen Grunde mehr leicht andeutende Zeichnungen als Malereien in gelber und rötlicher Farbe, wahrscheinlich in Nachahmung der Goldglastechnik. Der gelbe Fries wird durch die als davorstehend gedachten Wandsäulen gegliedert; die damit gegebene Verwandtschaft mit den Odysseelandschaften ist jedoch rein äußerlich, denn der Fries gibt sich, ganz abgesehen von seiner Monochromie, nicht als Ausblick, sondern als architektonisches Glied unter dem Wandgesims; erst über diesem beginnt der auch noch durch Flächenornamente stark beschränkte Eindruck einer Öffnung der Wand, der kaum über die Ansätze zum zweiten Stil in Delos hinausgeht (Kassettenreihe). Es sei dem Leser überlassen, die reiche und graziöse Erfindungsgabe und die spielende Meisterschaft in der Erfassung von Form und Bewegung der kleinen Gestalten dieses nur 0,26 m hohen Frieses im einzelnen zu verfolgen. Die künstlerische Wirkung leidet keineswegs unter den üblichen Verstößen gegen die mathematische Perspektive, die auch in den Gestaltengruppen häufig sind. Es wäre wider die Natur dieses leicht hingeworfenen und für den flüchtigen Blick bestimmten Wandschmuckes, wenn der Maler in solchen Dingen pedantisch genau gewesen wäre; statt sich daran zu stoßen, freue man sich lieber an der fabelhaften Sicherheit der Hand und des Gefühles dieser Maler im künstlerisch Wesentlichen. Im Tiberhause liegt auch ein buntfarbiger, in Einzelbilder zerlegter Fries dieser Art auf weißem Grunde vor.

Abb. 729

Da er nicht gut erhalten ist, betrachten wir lieber ein ähnliches, wenn auch nicht ganz so feines altberühmtes Bild in Villa Albani. Hier hat man wirklich einmal den Eindruck einer Überschwemmung, wie sie unzweifelhaft und im großen Maaßstab in dem Nilmosaik von Palestrina dargestellt ist. Allzu wörtlich darf man die Gegenständlichkeit unseres Bildes freilich nicht nehmen: von dem Fluß, über den eine mächtige Bogenbrücke führt, weiß man nicht recht, von wannen er kommt und wohin er geht, das Verhältnis zwischen der Brücke und dem sakralen Torbau ist ziemlich unklar u. a. m. Aber welcher unbefangene Betrachter verzichtete nicht gern auf solche Fragen, um sich dem überzeugenden Gesamteindruck hinzugeben? Die große Raumtiefe des Bildes ist durch die Stufen und Schichten der Architekturen, des Geländes und des Beiwerks in reichem und reizvollem Wechsel erzielt; der große Baum im Vordergrunde tut ein Übriges, um die Ferne zurückweichen zu lassen, und im einzelnen dient die wirkungsvolle Anordnung der Rinder auf der Brückenhöhe und der Schiffe im Mittelgrunde dem gleichen Zweck. Unter dem Baum opfern Hirten, in dem Tore sieht man noch das Hinterteil eines Esels, dem der Treiber folgt. Dies Bild kann man besonders entschieden architektonisch-ländlich nennen: das bukolisch-idyllische Element hält den mannigfachen, säulenreichen Bauwerken die Wage. Bei anderen, meist bescheidenen kleinen Bildern von mehr oder minder friesartiger Länge ist das Mischungsverhältnis verschieden. Manche sind rein dörflich, bisweilen ohne jede sakrale Beimischung, und zeigen keine anderen Bauten als einzelne ärmliche Schilfhütten; andere sind architektonisch reicher, gelegentlich auch stark sakral; so das schon bei Nealkes genannte Bildchen mit dem Eseltreiber, der sein dem Wasser zustrebendes Lasttier verzweifelt am Schwanze zieht, um es vor dem im Schilfe lauernden Krokodil zu retten. Wie hier so ist die Nillandschaft auch sonst oft gekennzeichnet, sicherer noch als durch

§ 982
Abb. 732
Abb. 737—739

Abb. 699 Palmen und Bauten durch die Tiere des Nils und durch das drollige Pygmäenvolk, die oft im Kampfe miteinander liegen. Davon war oben schon die Rede, denn diese Gestalten gewinnen bisweilen das Übergewicht über die Landschaftsdarstellung. Ausnahmsweise findet sich wohl auch einmal eine Ruine wie in einem philostratischen Bilde. Dies ist jedoch nur eine gelegentliche Beobachtung, zu welcher die Wirklichkeit mehr als genug Anlaß bot; die Vereinzelung zeigt, daß man darin keine Romantik in unserem Sinne suchen darf.

Zur architektonisch-ländlichen Gruppe gehören auch die Villenbilder, aber die reine Villentypik stellt eine Sondergattung dar, deren nüchterne Sachlichkeit oben schon gekennzeichnet worden ist. Reizvoller sind die Bilder, wo die Villenarchitektur nur ein Bestandteil eines größeren Ganzen ist; sie scheiden sich grundsätzlich nicht von den bisher besprochenen. Abb. 728 Bei einem Bilde teilt eine tief einschneidende Bucht mit mehreren Kriegsschiffen darauf das Land in zwei Ufer; man denkt dabei an die philostratischen Bosporosbilder. Im ganzen kann man sagen, daß hier örtlich italische Elemente in die hellenistische Typik eingedrungen Abb. 740 sind. Dies gilt auch für die Seestädte, deren Bildung in den erhaltenen Beispielen stark durch die Strandvillen mit ihren weit ins Wasser reichenden Bauten beeinflußt ist. Von ganz anderer Art sind dagegen einige Bilder, hinter welchen nicht die römische, Abb. 736 sondern die hellenistische Villa vornehmster Art, man darf wohl sagen: der ländliche Palast, zu stehen scheint. In ihnen verbinden sich Elemente der wahrscheinlich auf tragische Kulissen zurückgehenden Prospektbilder mit solchen der Gartenmalerei. Die schlanke Eleganz und doch zugleich klassische Haltung dieser Bauten paßt vortrefflich zum Charakter des dritten Stiles. Gelegentlich ist eine der Palastarchitektur angemessene mythologische Staffage, so Medea und die Peliaden, beigefügt; in der Regel sind dagegen nur Statuen, aber keine lebendigen Gestalten zu sehen. Dies gilt natürlich nicht für eine Villa rustica, deren Anlage an die Prospektbilder von der Art komischer Kulissen erinnert.

Abb. 733 (728) Endlich ist der sogenannten Marinebilder zu gedenken — man kann nicht gut sagen: Seestücke, denn die Fahrten und Kämpfe von Kriegs- und Friedensschiffen spielen sich zum Teil sicher auf Flüssen ab wie die Nilschlacht des Nealkes. Ein Bild im Tiberhaus ist durch Pygmäen am Ufer gekennzeichnet und bisweilen fahren diese selbst in Abb. 699 kleinen Kriegsschiffen, die auch im Mosaik von Palestrina auf dem Nil nicht fehlen. Sie finden sich auch in manchen Bildern, die mehr Landschaften als Seestücke sind — eines wurde oben genannt — und natürlich bei den Hafenstädten. Das Meer als solches ist kein Gegenstand der Darstellung für die antike Landschaftsmalerei; sie beobachtet es nicht näher und gibt nur seine ruhige blaue Fläche wieder. Tritt das Land mit seinen Bauten zurück, so treten dafür die Schiffe desto mehr hervor und werden zum Hauptvorwurf.

Auf die Hintergründe der Gestaltenbilder wird hier nicht eingegangen, obwohl auch sie vieles von selbständigem landschaftlichem Wert enthalten. Dies ist nicht wunderbar, denn die römisch-kampanischen Wandmaler schöpften da, wo sie frei vorgingen, ihre Hintergründe aus der Typik der dekorativen Landschaftsmalerei.

§ 983 Literatur. Vgl. §§ 674, 879, 885 f. Grundlegend *Woermann* Über d. landschaftl. Natursinn der Griechen u. Römer, München 1871; D. Landschaft in d. Kunst d. alten Völker, München 1876 (unten kurz: *Woermann*); Überblick Von Apelles zu Böcklin, Eßlingen 1912, I 19 ff. *Helbig* Untersuchungen über d. camp. Wandmalerei, Leipzig 1873, 95 ff., 269 ff., 293 ff., 348 ff. (die von *Helbig* vielfach herangezognen und allzu hoch bewerteten Vasenbilder mit landschaftlichen Elementen fallen bis auf die jüngsten unteritalischen fort, da sie älter sind). *Biese* D. Entwicklung des Naturgefühls bei d. Griechen u. Römern, Kiel 1882, 1884. Vgl. auch *Jacob Burckhardt* Kultur d. Renaissance II, 4. Abschn. zu Beginn des 3. Kapitels. Die Anschauung von *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde passim, die ich Gött. gel. Anz. 1910, 798 ff., 808 ff., 819 f. eingehend bekämpft habe, ist von ihm selbst längst aufgegeben worden, vgl. Röm. Mitt. XXIX 1914, 196, 2. Kurz und treffend *Bulle* D. schöne Mensch[2] 611. Ungemein verdienstlich ist das von rein gegenständlichen Gesichtspunkten ausgehende, aber keineswegs darauf beschränkte Buch von *Rostowzew* D. hellenistisch-röm. Architekturlandschaft, russisch, Petersburg 1908, neu bearbeitet Röm. Mitt. XXVI 1911, 1 ff. Der Vortrag von *Pagenstecher* N. Jahrb. XLVII 1921, 271 ff. kann hier nur noch genannt, aber nicht mehr berücksichtigt werden. — Odyssee-Abb. 721 f. landschaften *Nogara* Le nozze Aldobrandine ecc., Mailand 1907, 37 ff. Tf. 9 ff. mit guten Lichtdrucken und leidlichen, aber etwas zu schillernden Farbtafeln, bei welchen zumal die dunklen Töne reichlich schwer sind. Lichter, aber natürlich weniger genau sind die Steindrucke von *Woermann* D. antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel, München 1876, vgl. Gesch. d. Kunst I[2] Tf. 73; Beschreibung auch Landschaft 322 ff. Vgl. *Helbig* Führer[3] I Nr. 414; *Müller* D. ant. Odysseeillustrationen, Berlin 1913, 71 f., 145 ff. Einzelheiten s. u. — Keine individuelle Wiedergabe bestimmter Gegenden: Die Andeutung des rebentragenden Vesuv in einem pompeianischen Sakralbilde stellt kein wirkliches Landschaftsbild dar; es ist nur ein landschaftliches Element in einem andersartigen

Zusammenhange. Diese Ausnahme bestätigt also die Regel (Abb. 745; Not. d. scavi 1880, 490 ff., § 987). Platon Kritias p. 107, Quintilian III 7, 27. – Schneeberge *Woermann* 404. — Villen *Rostowzew* 51 f., 72 ff., vgl. 151 ff. (Mosaike, meist spät und primitiv gegenständlich) Tf. 6–8; eingehend Jahrb. XIX 1904, 103 ff. Tf. 5 ff. — Ludius s. u. bei Plinius. — Serapion Plinius XXXV 113 (*Overbeck* Schriftquellen Nr. 2381); *Woermann* 216; *Brunn* II 305. Eher als er kann Eudoros, ein Meister unbekannter Zeit, eine berühmte Bühnenfront, scaena, gemalt haben, doch ist auch das ganz unsicher (Plinius XXXV 141, dessen eingeschobene Angabe, er habe auch Erzstatuen gemacht, vielleicht an der falschen Stelle in den Text geraten und in Wahrheit auf den vorher genannten Eutychides zu beziehen ist; so *Löwy* Berl. phil. Woch. XVIII 1898, 1419. *Robert* RE VI 916 f. 11 und *Sauer* Künstlerlexikon XI 72 denken schwerlich mit Recht an die Darstellung einer Theaterszene in einem geweihten Bilde). *Woermann* 356 f. rechnet doch mit landschaftlichen Tafelbildern, obwohl er gar nicht die von *Rostowzew* 31, 53 genannten Nachahmungen wirklicher Tafeln mit Klapprahmen, sondern nur die gewöhnlichen, natürlich irgendwie umrahmten Wandbilder heranzieht. Sie können jedoch nicht einmal für die Zeit des Philostrat, geschweige denn für ältere als hinreichend bezeugt gelten. Denn so wenig wie die scaena des Serapion sind landschaftliche Weihungen, wo es nur auf den Vorgang ankam, Landschaftsbilder in unserem Sinne — so etwa Bildchen, wie sie Horaz meint, wenn er in der Ars poetica vergleichsweise einen Maler tadelt, der neben einen glücklich dem Wasser Entschwimmenden eine sepulkrale Zypresse setzen wollte. Wer würde ein Bild wie das hellenistische Opferrelief in München oder verwandte Weih- und Grabreliefs als Landschaftsbild bezeichnen? Es wäre ein landschaftliches Gestaltenbild (vgl. *Woermann* Gesch. I² 388; Jahrb. XX 1905, 56, 78; Weiteres über das hellenistische idyllisch-bukolische, mehr oder minder landschaftliche Relief bei *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1919 I, zumal 31 f., 51). — Telephosbild § 893. — Flußgötter des Parthenongiebels *Robert* Archäol. Hermeneutik 57 f., der nur das Lebensalter der Götter nicht berücksichtigt; darnach wäre der Liegende in der Ecke Kephisos zu nennen. — Nymphe mit dem Spiegel im Wasser *Mau* Pompei² 500. Wirkliche Spiegelung als Hauptmotiv des Bildes bei Narkissos und dem Medusenhaupt §§ 915 ff. — Boreas z. B. Gr. Vm. Tf. 94. Helikon *Robert* a. O. 55 f. — Abendschein *Robert* Arch. Zeit. XXXV 1877, 1 ff. Tf. 1 (angeblich zuverlässige Abb.; jetzt verblaßt). — Prospekte, Panoramen. Odysseelandschaften und Telephosfries *Ippel* D. dritte pompeian. Stil 45. Livia Mon. d. Inst. XI Tf. 22, vgl. §§ 955 f.; Pompei *Mau* Gesch. d. dekor. Wandmalerei Tf. 7, 2. Boscoreale §§ 886 f., 953, 956. Verschwimmen der Grenzen §§ 18, 955. Wandpanoramen mit lebensgroßen Gestalten z. B. in der Casa della caccia, *Zahn* D. schönst. Ornam. u. merkwürd. Wände III Tf. 5. Gartenbilder: Primaporta Ant. Denkm. I Tf. 11 (farbig), 24, 60; die Abbildungen geben die Frische und fernwirkende Leichtigkeit der Malerei in keiner Weise wieder. Vgl. *Woermann* 330 ff.; botanisch *Möller* Röm. Mitt. V 1890, 78 ff. Anderes ebda IX 1894, 51; *Niccolini* Case di Pompei I Tf. 5 f. (*Mau* Pompei² 196, vgl. 298 f.), vgl. Descr. gen. Tf. 88; Bull. com. II 1874 Tf. 16 (11 ff.); Not. d. scavi 1910, 469 ff., vgl. 142 Tf. 1. *Secchi* Mon. ined. d'un ant. sepolcro sulla via Latina, Rom 1843, Tf. 2. Solche Malereien geringen Umfangs erwähnt Plinius der jüngere Epist. V 6, 22. Ptolemäischer Ziergarten *Studniczka* Abh. sächs. Ges. XXX, II 1914, 71. Bildchen ganzer Gärten *Mau* Gesch. Tf. 16; *Roux-Barré* Herculanum u. Pompei IV 5 Tf. 25, vgl. 4 Tf. 52; Bull. com. a. O.; *d'Ameglio* Dipinti mur. scelti di Pompei Tf. 10 (Hauptbild: Landschaft auf gelbem Wandgrund).

Abb. 724 · Abb. 722 a · Abb. 708 · Abb. 710 (707) · Abb. 725

Ursprung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Vgl. *Robert* Marathonschlacht 102: 3.—2. Jahrh. Vitruv VII 5; Plinius XXXV 116 f. Vgl. *Woermann* 221 ff. (*Brunn* II 315; zum Namen Ludius *Wilh. Schulze* Abh. Ges. Gött. V 5, 1904, 179; *Löwys* Gedanke, Festschr. f. Hirschfeld 421, 1, der Name könne aus Seleukos verderbt sein, ist allzu kühn und gegen die Gleichsetzung mit dem Maler des Tiberhauses spricht auch die dort verhältnismäßig geringe Bedeutung der Landschaft). *Rodenwaldt* Komposition 22 ff., 33 f. (Ludius), dagegen *Pfuhl* a. O. 815 f., 819 f. (im einzelnen zu berichtigen); *Ippel* a. O. 43 f.; *Rostowzew* 139 ff., der bei Plinius nur Villenbilder anerkennt, wogegen *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXIX 1914, 198 keinerlei Unterschied der beiden Angaben gelten läßt; zur Textgestaltung 195 f.; Vorzüge und Nachteile dieser und der üblichen Lesung halten einander wohl die Wage und der Sinn bleibt im wesentlichen gleich. Den Begriff Megalographia deutet *Rodenwaldt* gewiß richtig. — Demetrios. Vgl. §§ 906 f. Ptolemaios I 1, 6, wenig glücklich verwendet von *Urlichs* D. Malerei in Rom vor Cäsars Diktatur 15 f. Mosaik von Palestrina §§ 944, 949. Von *Rodenwaldts* früherer Meinung, Kompos. 27 f., gegen welche Gött. gel. Anz. 1910, 820, ist wertvoll der Vergleich gewisser römischer Triumphalbilder mit den tabulae Iliacae (§§ 46 f.); andere können reine Landkarten mit hereingemalten Schlachtbildern gewesen sein. — Architekturmalerei in frühhellenistischen Gräbern *Thiersch* Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria, Berlin 1904, 12 f. Tf. 3; *Rostowzew* 119 f.; D. ant. dekorat. Wandmalerei in Südrußland (russisch) Tf. 13 f. Dagegen ist *Rostowzews* Annahme einer Landschaftsmalerei in den Gräbern nicht hinreichend begründet; die angeblichen Beispiele haben sich als irrig und unzuverlässig herausgestellt (123 f.). Die Verzierungsweise des Grabpfeilers des Metrodoros von Chios, 111 f., Beschreibung d. ant. Skulpturen in Berlin Nr. 766 A, braucht durchaus nicht mit der Wandmalerei zusammenzuhängen; die Einteilung in ein großes Hauptbild mit kleinen Bildern darüber und darunter ist in der dekorativen Kunst allgemein verbreitet. *Pagenstecher* Nekropolis 169 ff. führt italische Gräber 3. Jahrh. mit gemalten Säulen, Nischen, Fenstern an und sieht darin wirkliche Vorläufer des zweiten pompeianischen Stiles, während er die alexandrinischen und skythischen nicht als solche gelten läßt. Ihm und *Rostowzew* gegenüber muß zunächst die Terminologie festgelegt werden. Es ist zwar von allgemeinen Gesichtspunkten aus gerechtfertigt, aber doch für jedes nähere Eingehen unpraktisch und verwirrend, wenn plastische Stuckarchitektur und perspektivische Bemalung der Wand als gleichwertig behandelt werden. Benutzt man die *Mau*sche Terminologie, so sollte man sich auch außerhalb Pompeis streng an seine Begriffs-

§ 984 · Abb. 746

bestimmungen halten. Ich bezeichne daher ausschließlich die stuckierte Reliefarchitektur der Wand als ersten Stil, daher also jede perspektivische Architekturmalerei als zweiten Stil oder doch als Ansatz dazu. Der Begriff des zweiten Stiles ist für mich nur weiter, aber in keiner Weise anders als für *Mau:* der pompeianische zweite Stil ist nur eine besonders entwickelte Form dieses perspektivischen Architekturstiles. *Pagenstecher* scheint mir in dem richtigen Bestreben, überflüssigen Ableitungen italischer Sonderformen aus dem Osten den Boden zu entziehen, im einzelnen zu weit zu gehen. Angesichts der Deckenbildung des Ptolemäerzeltes und der Hintergrundsarchitekturen vieler ostgriechischer Totenmahlreliefs geht es nicht an, die Wand- und Deckenöffnung in der Bemalung des alexandrinischen Grabes von Sidi Gaber zu leugnen. *Pagenstecher* berücksichtigt weder die Gegenstände, die dort wie auf den Reliefs vor dem blauen Luftgrund auf der Mauer liegend gemalt waren, noch das skythische Grab, dessen Wandarchitektur von einer Sima mit Stirnziegeln und Vögeln darauf bekrönt wird. Dies alles und vollends der skythische Deckenteppich ist gewiß nicht mit dem Naturalismus des zweiten pompeianischen Stiles, sondern mit einem mehr andeutenden, die Fläche weniger verleugnenden Stilgefühle gemalt, aber es ist doch nichts grundsätzlich anderes. Das Aufkommen des ersten Stiles hat dann freilich eine Weiterentwicklung verhindert und der zweite pompeianische Stil ist etwas tatsächlich, wenn auch nicht grundsätzlich Neues; seine reiche Ausbildung im Wohnhause kann sehr wohl italisch sein. Dies nahm *Furtwängler* von jeher an (Gemmen III 303, 2). Petron Sat. 2; vgl. §§ 826, 836, 843, 975. Anders *Rostowzew* 127, dessen Bedenken, soweit sie die Landschaftsmalerei betreffen, wohl die obige Fassung gerecht wird. Vgl. *Woermann* Gesch. d. Kunst I² 384 f. — Hintergründe §§ 671, 673 ff. Pinara *Perrot* V 368 f.

§ 985 Beispiele. Von alten Abbildungen sind die Stiche in den Pitture d'Ercolaneo nicht nur künstlerisch, sondern auch verhältnismäßig genau, die bei *Gell* Pompeiana recht unzuverlässig. — Ziemlich genaue Wiederholungen je zweier Bilder *Woermann* 371, 389. Mythologische Landschaften. Odysseelandschaften, Einzelheiten: zur Wand *Mau* Röm. Mitt. X 1895, 230 f. Philostr. Imag. I 12 f. (Bosporos). *Rostowzew* 29 f. *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 249 f. *Matz* D. Naturpersonifikationen in d. griech. Kunst, Diss. Gött. 1913, 86. *Maxim. Mayer* Anz. XXXIV 1919, 123 ff. — Sirenenabenteuer *Helbig* Wandgemälde Nr. 1330; der Bildtypus schon in der älteren Abb. 723 Vasenmalerei des 5. Jahrh. (Abb. 479). — Andromeda *Helbig* Nr. 1184; *Roux-Barré* a. O. Tf. 4; vgl. *Woermann* 361, 45. — Hesione *Helbig* Nr. 1129; *Roux* Tf. 3. — Ikaros *Mau* Pompei² 501; Abb. 722a Arch. Zeit. XXXV 1877 Tf. 1 f. (das schlechte Bild Tf. 2, 1 benutzt den gewöhnlichen Typus der Seestadt). — Marsyas *Mau* 500. — Aktaion *Helbig* Tf. 8. — Endymion *Herrmann* Denkmäler 186; Paris ebda Tf. 8 (*v. Salis* a. O. 249 Tf. 32); Verwandtes *Rostowzew* 43, 21; 44, 24; *Mau* Röm. Mitt. V Abb. 730 1890, 268. — Polyphem und Galatea: Liviahaus Rev. arch. XXII 1870—71 Tf. 18 (Mon. d. Inst. XI Tf. 23; *Winter* Kunstgesch. in Bild. I Tf. 96, 3); vgl. *Woermann* 336; § 885; Pompei *Helbig* Nr. 1043; Abb. 726 *Zahn* III Tf. 48. — Tierlandschaft. *Woermann* 361, 377 f. Via Latina Mon. d. Inst. VI Tf. 53, 4; vgl. *Stein* D. Erneuerung d. heroi. Landschaft nach 1800, Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Heft 201 Tf. 6, 13 (Koch). Weiteres *Nogara* Mosaici d. Vaticano Tf. 8 (die Wolken doch wohl ergänzt, vgl. Abb. 695 f. *Woermann* 311, aber auch 307: Andeutung von Wolken im Nilmosaik von Palestrina), 31, 34 f., vgl. §§ 943 f., 949. — Sonnenaufgang Ann. d. Inst. 1838 Tf. O, vgl. *Woermann* 310, 413. Krater *Blacas* Gr. Vm. Tf. 126; § 634. — Architekturlandschaft. Stuckreliefs *Rostowzew* 34. Dekorative Andeutung in der Malerei 26 (Pamfili), 33. Schwarze Wand Mon. d. Inst. XI Tf. 44. Vgl. das etwas provinziell primitive Bildchen aus Nordafrika, etwa vespasianischer Zeit, *Mariani* Rendiconti d. Abb. 727 Lincei XXVII 1918, 28 f. - Heroisch-idyllisch. *Rostowzew* 87; 44, 23; vgl. 150, *Woermann* 316 f.: *Bartoli* Pitt. ant. d. grotte di Roma, Rom 1706, Tf. 13 (zur Glaubwürdigkeit *Bartolis* *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXII 1917, 17); vgl. auch *Woermann* Tf. 6. — Sakral-idyllisch, heiter. Livia Abb. 731 *Rostowzew* 6 f. (deutlicher *Mau* Röm. Mitt. XVIII 257; Gesch. Tf. 9); vgl. Mon. d. Inst. XII Tf. 23 f.; X Tf. 36; *Rostowzew* 43, 21 (Artemis). Dionysos *Mau* Tf. 5 f. (Pompei² Tf. 13). Weiteres *Rostow-* Abb. 735 *zew* 40, 17 f.; 44, 22, 25 (Brücken ähnlich z. B. 86, 53; *Woermann* Tf. 5, 7 f.); 58 (Pygmäen); 80 f. (zur Frage der ägyptischen und sepulkralen Bauformen kritisch *Pagenstecher* Nekropolis, Leipzig Abb. 734 1919, 17 f., 29 f.); 84—86, 52 Tf. 10 (Boscoreale vierter Stil, vgl. Not. d. scavi 1897, 394 ff.); zu 84, 50 vgl. Röm. Mitt. VIII 1893, 122 (Antenfenster, Pamfili; Lilybaeum § 988); Weiteres ebda 10, 132 f. Abb. 729 Via latina Mon. d. Inst. VI Tf. 49, 53. — Architektonisch-ländlich. Gelber Fries *Rostowzew* 11 ff. Tf. 1 - 3 (der Vergleich der Photographien Tf. 1 mit den Aquarellen Tf. 2 f. zeigt deren Ungenauigkeit in feineren Einzelheiten; das Dorf Tf. 3 rechts unten ist wohl stark ergänzt); zur Anordnung vgl. *Woermann* Gesch. d. Kunst I² 455. Schwarze Wand Mon. XI Tf. 44, ungenau; die Reiterstatue photographisch *Löwy* Festschr. f. Hirschfeld 420. Mon. XII Tf. 5, *Rostowzew* Tf. 4 Proben des Abb. 732 bunten Frieses im Tiberhaus. — Villa Albani *Rostowzew* 24. Weiteres (zum Teil dörflich, ägyptisch) Abb. 737—739 42, 19; 56 f.; 78; 86, 53. *Mau* Pompei² 493; Röm. Mitt. VIII 1893, 118, 123; *Roux* Tf. 5 unten, Abb. 699 9 (Esel und Krokodil), 20 unten, 26 oben, 27; Niltiere, Pygmäen auch §§ 945, 949. — Ruinen *Woermann* 371 f.; *Rostowzew* 87; Philostrat Eik. II 28. — Villen. Reine italische Typen s. o. (*Noack* Abb. 728 Baukunst d. Altertums Tf. 125); mit anderem *Rostowzew* 88 f. Tf. 6; mit Kriegsschiffen 92; See-Abb. 740, 736 städte Tf. 9; *Roux* Tf. 13 oben; vgl. *Woermann* 375 ff. „Hellenistische Villa" *Rostowzew* 48, 26—28, Tf. 5, 2 (Medea); vgl. *Niccolini* a. O. IV 4 Tf. 15 (*Vetter* D. Sockel, Z. Kunstgesch. d. Auslandes Heft 75, Tf. 7); dazu Not. d. scavi 1910, 142 Tf. 1. Villa rustica *Rostowzew* Tf. 11, 1. — Marinen. Abb. 733 *Roux* Tf. 24; vgl. *Six* Jahrb. XXII 1907, 1, 5, wo weiteres; Tiberhaus *Ippel* a. O. 42 (Pygmäen; Abb. 728 vgl. Abb. 699); Pitt. d'Ercolaneo II 273 Tf. 50; *Gusman* Pompei Tf. 5, 1; vgl. auch *Rostowzew* 92. — Hintergründe z. B. *Herrmann* Denkmäler 145 Tf. 109, einfach. *Rochette* Choix de peintures de Pompei Tf. 23 (*Rodenwaldt* Komposition 53), reich und reizvoll. *Woermann* Von Apelles zu Böcklin I Titel (farbig), leicht angedeutet, die Gestalten widersinnig in der Landschaft verteilt (§ 868).

10: Profane, sakrale und sepulkrale Handwerksmalerei

Im folgenden wird mancherlei Verschiedenartiges vereint: alles Abfall der großen Malerei der Griechen, der mit bescheidenen künstlerischen Mitteln bestimmten, äußerlich gegebenen Zwecken dient. Zweckkunst war die griechische Kunst freilich von jeher und blieb es auch in hellenistischer Zeit noch großenteils; und Kunst und Handwerk waren nie durch eine Kluft getrennt. Handwerklich genug ist auch die breite Masse der römisch-kampanischen Wandbilder und andererseits zehrt auch das letzte Ladenschild eines pompeianischen Handwerkers, Krämers, Garkochs oder Schenkwirts so gut wie der flüchtig bepinselte Altar eines delischen Hauses noch von den Mitteln der großen Kunst. Scharfe Grenzlinien lassen sich nicht ziehen; selbst die großartigen Göttergestalten des Dioskurenhauses kann man durch eine lange Reihe von Zwischengliedern mit der handwerklich geringen Masse der Götter-, Laren- und Genienbilder des häuslichen Kultus verbinden; und vollends leicht führt der Weg von den dekorativen Werken des hellenistischen Realismus wie dem Gerichtsfries im Tiberhause zu dem, was *Helbig* das „kampanische Genre“ nannte. Auf diesem Wege ging freilich aller künstlerische Wert und Reiz verloren; er führt noch erheblich weiter bergab als der von dem graziösen Spiel der echt hellenistisch gearteten Landschaftsbilder zu der trockenen Sachlichkeit der italischen Villenbilder. Beim hellenistischen Sittenbild war davon schon die Rede; wir gehen auch hier nicht näher auf diese kunstlosen Schildereien ein. Wie kunstlos sie sind, kann der Vergleich der Landschaftsmalerei auch unmittelbar zeigen; denn deren kleine Staffagegestalten sind oft Meisterwerke glücklicher Erfassung von Form und Bewegung mit wenigen raschen Pinselstrichen. Es ist bezeichnend, daß auch in den äußerst flüchtigen delischen Pinseleien oft genug mehr von solchem Können steckt als in viel sorgfältiger ausgeführten pompeianischen Bildern dieser Art; man empfindet die Einheit des Formgefühles bis in die bescheidensten Handwerkserzeugnisse hinein und selbst müßige Kritzeleien verraten bisweilen eine beneidenswerte Zeichenkunst. Deshalb konnten die gleichen flüchtig hingetuschten Gestalten in die kleinen Metopen der plastischen Wandarchitektur gesetzt werden; auch die weiter durchgeführten kleinen Friesbilder erheben nicht wesentlich höhere Ansprüche.

§ 986 — Abb. 741 f. — Abb. 743

Bei den delischen Sakralbildern hat man sich mit Recht der spöttischen Verse erinnert, mit welchen der römische Dichter Naevius in der zweiten Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. eines Malers Theodotos gedenkt, der die Larenaltäre zu den Compitalfesten roh bemalte — „mit einem Ochsenschwanz“. Diese kunstlosen Malereien mußten mindestens so oft wie der Kalkputz oder die Tünche erneuert werden; von einer solchen Koniasis ist oft die Rede. Bei dem einfachen Altar im Heroon von Olympia sind über ein Dutzend Stuckschichten mit aufgemalten Zweigen nachgewiesen und in Pompei sind bisweilen noch Reste eines verblichenen Bildes unter dem neuen sichtbar. Die späthellenistischen delischen Malereien verraten die große Bedeutung der Italiker in der dortigen Kaufmannschaft: sie beziehen sich vorwiegend auf den Kultus des Genius und der Laren und nur ausnahmsweise sind griechische Gottheiten und Dämonen beigemengt — eine Freiheit nicht des Malers, sondern der religiösen Vorstellung; jener Theodotos durfte in Italien gewiß keine Kentauren einschwärzen.

§ 987

Die besseren delischen Sakralbilder zeigen die gleiche Mache wie die Staffagegestalten der Landschaftsmalerei; die der Odysseebilder vom Esquilin gestatten außerdem den Vergleich mit dem weiter ausgeführten delischen Kriegerfries und mit den Grabstelen von Sidon und Alexandria. Sieht man vom Allerrohesten ab, so muß man immer wieder über die künstlerische Kultur staunen, die sich noch in so flüchtigen Pinseleien zeigt. Es kam dem delischen Maler wenig darauf an, ob er in die rotbraune oder in die schwarze Farbe tauchte; was er dann aber mit fließendem Pinsel auf den Stuck warf, zeugt oft genug von der gleichen unglaublichen Sicherheit der handwerklichen Formbeherrschung wie die rotfigurige Vasenmalerei. Mit an- und abschwellendem Pinseldrucke zauberte die tausendfach geübte Hand organisch und perspektivisch in allem Wesentlichen richtige und rhythmisch schöne Gestalten auf den Stuck. Die hellenistische Schlankheit und Biegsamkeit, die Vorliebe für Schrägen und allerhand Verkürzungen, die lichte Heiterkeit der wenigen Farben verleiht den besten Bildern einen entschiedenen Stilcharakter. Mehr als Routine ist auch

Abb. 742

das natürlich nicht und in dem leicht übertriebenen Wechsel von Schwellungen und Einschnürungen steckt etwas von der gleichen Manieristik wie schon im Dipylonstile: die wirksame Deutlichkeit der Skizze ist zum Stilmittel geworden. Grundlage der Formgebung ist nicht die Zeichnung, sondern die breitflüssige, nur wenig abgetönte Silhouettenmalerei, die oft genug ohne jede Ergänzung blieb; wo gezeichnet werden mußte, geschah es meist mit malerisch breiten Strichen. Feinlinige Zeichnung findet sich dagegen bei den Kritzeleien auf zwei Hermenschäften, auf welchen Gestalten und Inschriften, zumal Namen, bunt durcheinander gehen. Sind schon einzelne Tiere vortrefflich gelungen, so ist die Gestalt eines Athleten in schräger Vorderansicht ein wahres Prachtstück – freilich gewiß nicht, wie man gemeint hat, der unmittelbaren Beobachtung, sondern der formensicheren Beherrschung der künstlerischen Typik. Auch bei diesem Jüngling erscheint die Preisamphora wie so oft in den Malereien bei den Kämpferpaaren der Compitalspiele.

Abb. 743

Abb. 741

Die pompeianischen Sakralbilder sind in der Regel erheblich weiter durchgeführt als die delischen, doch zeigt sich gerade darin vielfach ein Mißverhältnis zu dem geringen künstlerischen Können. Zum Besten gehört die Larenkapelle im Vettierhaus, deren Darstellung typisch ist: auf weißem Grund unter leichten Girlanden der Genius in der Toga mit der Schale und dem Weihrauchkästchen zwischen den tanzenden Laren, die Rhyton und Eimer halten. Darunter eine riesige Schlange, die sich in ornamentaler Windung durch Pflanzen auf den Altar mit dem Ei zuringelt. Häufig sind auch Opferszenen wie in Delos in Gegenwart der Laren und anderer Gottheiten. Solche erscheinen auch einzeln und in Gruppen bis zu zwölf, bisweilen opfernd, meist rein statuarisch. Die lange Reihe der zwölf Götter erinnert uns an die für unser Gefühl befremdlichen parataktischen Statuengruppen; ihr breiter Naiskos entspricht den Nischenhallen wie der des Lysander in Delphi. Bisweilen ist die Darstellung bis zu Büsten oder auch nur Symbolen der Gottheiten abgekürzt, so dem Kantharos des Bacchus oder der Keule des Hercules, die durch eine Basis, einen kleinen Pfeiler, ein paar Pflanzen leicht stillebenartig gebildet sind. Seltener ist eine individuelle Gestaltung. So steht Mercur in wehendem Gewand in der Vorhalle seines schräg gesehenen kleinen Podientempels, ein wenig unglücklich, als ob es ihm dort zu sehr zöge — gemeint ist wohl ein Heraustreten —, so erscheint Venus Pompeiana von Amoren umflogen stolz auf einer hohen Elefantenquadriga, deren Zugtiere in ihrer fächerförmigen Vorderansicht recht lebendig wirken. Beide Bilder sind mit kleinen Ladenschildern darunter verbunden. Noch eigenartiger, ja einzigartig ist ein Bild des Bacchus in Gestalt einer Traube am Abhang des Vesuv, dessen steiler Gipfel schräg hinter dem Gott erscheint. Bei diesem ist der statuarische Rhythmos eines hellenistischen Dionysos vortrefflich in der Traube, aus der nur Hals und Kopf, Unterarme und Füße herausragen, fühlbar gemacht. Wie eine Vision ist dies Bildchen schräg zwischen die gewöhnliche Girlande mit Vögeln und die Schlange vor dem Altar hineingesetzt. Andere Sakralbilder sind mehr sittenbildlich, so schon die meist streng und einfach behandelten Opfer und vollends die Darstellungen von Prozessionen. Eine solche der Kybele, deren tragbares Bild zu einem Zwischenopfer abgestellt erscheint, ist unbekümmert über eine kleine Nische mit der archaistischen Marmorprotome des Dionysos hinweggemalt.

Herrmann 59

Herrmann Tf. 48

Abb. 744

Abb. 745

Kaum der Erwähnung wert sind ein paar elende Wand- und Tafelbilder von Göttern aus einem ägyptischen Hause der späteren Kaiserzeit. Nicht viel besser, aber durch die Bildform bemerkenswert sind die bemalten Flügel eines Triptychons von gleicher Herkunft: die Verehrer einer in dem verlorenen Mittelbilde zu ergänzenden Gottheit in je zwei Reihen übereinander geordnet.

§ 988

Geschichtlich, aber nur zum kleinen Teil auch künstlerisch bedeutender sind die Sepulkralbilder, d. h. ganz überwiegend Stelen und Wandmalereien verschiedener Art; auch Metopenbilder finden sich im Inneren eines kyrenäischen Felsgrabes an der Nischenarchitektur. Die ältesten hellenistischen Grabstelen stammen aus Kypros. Sie scheinen recht gut gewesen zu sein, sind jedoch mangels rechtzeitiger Aufnahmen für uns verloren; nur Spuren einzelner Bilder haben sich erhalten. Es folgen die alexandrinischen Stelen, die im wesentlichen dem 3. Jahrh. angehören; nur die Verschlußplatten der Loculi in den unterirdischen Grabanlagen scheinen weiter herabzureichen, doch sind ihre Malereien spärlich und unbedeutend. Auch unter den Stelen ist nichts wirklich Bedeutendes; kaum

daß die frühe stelenförmige Loculusplatte der Helixo durch ihre Raumdarstellung ein freilich begrenztes Interesse bietet. Es ist im ganzen durchweg eine sehr bescheidene Handwerksmalerei kleinen Maaßstabes auf Kalkstein und Gipsstuck. Die üblichen Typen stehender und sitzender Gestalten, oft im Handschlag, überwiegen, dazu kommen spielende Kinder, Söldner, meist in Vorderansicht mit kleinen Knappen, bisweilen zu Pferd im Typus der Reiterheroen mit nachlaufendem Diener oder auch einmal in einem gut erfaßten Motive das unruhige Pferd bändigend, endlich Totenmahle, die ziemlich selten und ebenso geringwertig wie die meisten Söldnerbilder sind. Selten fällt etwas Besonderes auf, so die Protome eines Knaben, der zwei Kampfhähne wie auf einem Fensterbrette gegeneinander stellt, oder ein Familienbild vom Typus der sterbenden Wöchnerin wie auf attischen und alexandrinischen Reliefs. Ihr nackter Oberkörper hebt sich von dem dunklen Übergewand eines Mädchens, das sie aufrecht hält, und von dem blauen Grunde wirksam ab; ihre Beine verhüllt ein lila und rotes Gewand. Eine dritte Gestalt in hellbraunem Gewande steht dabei. Die Koloristik dieser Bilder ist ebenso bescheiden wie ihre Zeichenkunst und Komposition. Die lichten, bisweilen etwas schwächlichen Lieblingsfarben der hellenistischen Terrakotten, mattes Rosa und Hellblau, fallen auch hier auf, doch fehlt es auch an kräftigen Farben nicht. Gelb, Rot, Blau und Violett pflegen den Eindruck zu beherrschen. Der Grund ist gewöhnlich einfarbig rot, blau, violett oder gelb, doch kommt wie bei den alexandrinischen Grabreliefs, den Stelen von Pagasai und römisch-kampanischen Bildern auch eine Zerlegung in zwei verschiedene Farbflächen vor. Wie in Pagasai ist die dunkle Vorzeichnung bisweilen sehr weit geführt; man hat daher angenommen, daß sie ähnlich sichtbar blieb wie bei den attischen weißen Lekythen. Dies ist jedoch sehr fraglich; wir kommen unten darauf zurück. Gewöhnliche Stelen wurden auch als Loculusverschlüsse benutzt, deren spätere Hauptform ist jedoch die Nachbildung einer Tür. Darauf und daneben kommen bisweilen auch Gestalten vor, so ein paar Klagefrauen oder Hermes Psychopompos.

Abb. 747

Verwandt sind die bescheidenen s y r i s c h e n, und zwar fast durchweg s i d o n i s c h e n Stelen, die im wesentlichen dem 2. Jahrh. anzugehören scheinen. Sie sind mit Zweigen und Girlanden geschmückt; die meisten stellen Söldner dar. Die Typik ist etwas anders als in Alexandria. Es finden sich Handschlaggruppen bis zu drei Kriegern und waffenschwingende Einzelkämpfer in Seitenansicht. Sonst herrscht die annähernde Vorderansicht ruhig dastehender Gestalten; so z. B. auch bei einer Frau, neben welcher zwei Kinder am Boden sitzen. Eine andere Frau ist auf der Kline gelagert. In diesen Kreis gehören endlich als geringwertigstes und wohl auch spätestes Glied die Totenmahlnaisken von L i l y b a e u m, rohe Erzeugnisse eines provinziellen und etwas barbarisierten Hellenismus. Die Architekturformen sind ziemlich plump und schwer. Zwei glatte dorische Säulen tragen das Giebelgebälk. Sie springen weit vor und ihr Unterteil ist durch Schranken mit der Rückwand verbunden; das erinnert an die aus der italischen Wandmalerei wohlbekannte Form des Naiskos mit Antenfenstern. Bisweilen beschränkt sich die Architektur auch auf eine tiefe Nische. Dies Bauwerk ist mit Malerei in Rot, Grün, Gelb und Schwarz überladen: schwere Girlanden oder Zweige und ornamentale Ranken am Gebälk, große Früchte an der bisweilen bankförmigen, wie ein Opfertisch bemalten Sockelstufe vorn zwischen den Säulen, deren Schäfte durch rohe Kerykeien und das Zeichen der semitischen Göttin Tanit verunstaltet sind. Die Rückwand trägt das Bild: stets das Totenmahl eines liegenden Mannes und einer sitzenden Frau, über welchen oben an der Wand, also auf einem Gesims oder Mauerrande wie auf ostgriechischen Grabreliefs, die üblichen Gegenstände erscheinen: Waffen, Wollkorb, Spiegel, Kasten, Schlüssel; darunter bleibt noch Platz für die Inschrift. Der Dreibeintisch vor der Kline hat Löwenbeine. An der rechten Seitenschranke ist oft ein kleiner Schenk und eine Spitzamphora in einem Metallgestell gemalt.

Ungleich bedeutender als alle anderen sind die Grabstelen von P a g a s a i, die dem 3.—2. Jahrh. angehören. Eine vollständige Würdigung dieses einzigartigen Massenfundes ist vor der abschließenden Veröffentlichung nicht möglich; selbst gesehen habe ich nur die älteren Funde, die durch die neueren anscheinend in den Schatten gestellt werden; denn unter diesen sind angeblich wohlerhaltene Bilder mit lebensgroßen Gestalten. Die Stelen waren in den Stadttürmen von Pagasai-Demetrias verbaut und dadurch geschützt. Bis-

§ 989
Abb. 748 f.

weilen sitzt die Erdkruste freilich so fest auf den Bildern, daß sie bei ihrer Entfernung die Farben mitreißt; denn die Umstände gestatten nicht immer, alle Mittel der Technik anzuwenden. In solchen Abdrücken erscheint die Farbe völlig unverwittert, oft sehr stark und rein, so zumal Blau und Rot; doch zeigen sich auch feine Übergänge und Abschattungen dabei in einer Frische, die den Eindruck einer eben fertiggestellten Malerei macht. Die Bilder sind, soweit bekannt, durchweg in enkaustischer Spachteltechnik auf Marmor gemalt. Die Vorzeichnung ist noch öfter als in Alexandria so ausführlich, daß man glauben würde, sie müsse als zeichnerisches Stilelement sichtbar geblieben sein, wenn nicht gerade die malerisch besten und besterhaltenen Bilder nichts derart zeigten. Da nun der künstlerische Stil durchaus gleichartig ist, möchte man solche grundsätzliche Unterschiede nicht ohne zwingenden Grund annehmen. Ob ein solcher vorliegt, wird die abschließende Veröffentlichung hoffentlich lehren; vorläufig muß damit gerechnet werden, daß das mehrfach beobachtete Durchscheinen der dunklen Linien auf schlechter Erhaltung der darüberliegenden Farben beruht. Die Analogie der attischen weißen Lekythen genügt um so weniger zum Beweise, als zwischen ihnen und den Stelen die Entwicklung zur höchsten malerischen Freiheit liegt. Der auffällige Tatbestand erklärt sich vielleicht daraus, daß die langsame Technik des Aufsetzens und Einbrennens kleiner Farbstückchen ein viel genaueres Formengerüst verlangte als andere Techniken — dies um so mehr, als die Form in der griechischen Malerei anscheinend nie soweit aufgelöst wurde wie in der neueren seit dem 17. Jahrh. Dabei handelt es sich hier um eine vollentwickelte Malerei von erheblichem Können, das im ganzen mindestens auf der gleichen Höhe wie bei der Masse der attischen Grabreliefs des 4. Jahrh. steht; ob die neuen großen Bilder sich mit den besten attischen Reliefs messen können, bleibt abzuwarten.

Von den mir bekannten Bildern sind nur sehr wenige gut genug erhalten, um einen reinen und einigermaaßen vollständigen koloristischen Eindruck zu machen. Er unterscheidet sich grundsätzlich nicht von dem guter pompeianischer Gemälde, die Anspruch haben, als verhältnismäßig genaue Kopien griechischer Tafelbilder zu gelten. Die Stele der sterbenden Wöchnerin Hediste besteht in dieser Hinsicht ehrenvoll genug neben einem so bedeutenden Bilde wie die Entführung der Briseis, wenn auch bei ihr keine Meisterhand, sondern nur die allgemeine koloristische Überlieferung zu spüren ist. Diese ist schon im Überblick der klassischen und folgenden Malerei gewürdigt worden, ebenso die große Bedeutung des Bildes für die griechische Darstellung des Raumes und im besonderen des Innenraumes; nur wenige, wesentlich schlechter erhaltene Stelen ähneln ihm darin einigermaaßen. Hier ist noch eine nicht nur für die technischen, sondern auch für die künstlerischen Absichten der pagasäischen Maler wichtige Tatsache hervorzuheben. Die Oberfläche der Farben erscheint vollkommen verschmolzen, die Modellierung in Tönen ist äußerst fein. Die künstlerischen Möglichkeiten des pastosen Nebeneinandersetzens der einzelnen Wachsstückchen, das auf anderen Stelen stark auffällt, sind also bewußt verschmäht. Darin liegt ein großer Vorzug für die Haltbarkeit dieser im Freien aufgestellten Bilder: die glatte Fläche bietet der Zerstörung keine Angriffspunkte. Bei anderen Stelen kommt beides nebeneinander vor; die Maler haben dort nur Ansätze zu der offenbar mühsamen und für die Frische der Wirkung gefährlichen Verschmelzung und Glättung gemacht. Gerade auf dieser handwerklichen Stufe der Malerei war es gewiß leichter, durch eine etwas skizzenhaft pastose Technik als durch eine weitgehende Ausführung ansprechend zu wirken. Ein handwerklicher Zug macht sich übrigens bisweilen auch in der Koloristik geltend; so wirkt das grelle Grün eines Schildes oder eines Kleides mit rosa Saum nicht eben fein. Das von den gleichzeitigen Terrakotten so wohlbekannte Rosa und Hellblau findet sich hier ebenso wie auf den alexandrinischen Stelen, desgleichen eine glücklichere Zusammenstellung lichter und starker Farben als die eben erwähnte; so der leuchtend rote Sonnenschirm über einer, man möchte sagen: Tanagräerin. Auch das Schwarz wird wirkungsvoll verwendet, so bei einem großen Hunde. Als Beispiel landschaftlicher Farbigkeit mag die Darstellung eines Opfers dienen: eine rote Mauer, ein grüner Baum und die blaue Luft sind zu einem Dreiklange verbunden.

Abb. 748

§ 990 Der Grund ist meist einfarbig, und zwar gewöhnlich rot oder violett wie bei Reliefs; denn in der Regel ist auf einen räumlichen Hintergrund verzichtet. Dies gilt zumal für die an Zahl weit überwiegenden mehr oder minder schlanken Stelen, auf welchen das meist jeder

Abb. 749

Umrahmung bare Bild nur einen Querstreifen füllt. Darüber pflegen große Inschriften und öfters auch plastische Rosetten zu sein, darunter bisweilen, wie auf thessalischen Grabreliefs, kleine Hermen als Wahrzeichen des Totengottes. Ausnahmsweise wird die Vorstellung eines gerahmten Tafelbildes mit den üblichen, an den Ecken überkreuzten Leisten hervorgerufen, gelegentlich füllt auch der Bildgrund nicht die ganze Stelenbreite. Dies ist eine Annäherung an die Naiskosform und wir finden denn auch bei einem solchen Bilde die bei den Naiskosbildern vorherrschende räumliche Gestaltung in ihrer einfachsten Form: der Grund ist durch Zerlegung in verschiedenfarbige Flächen als Wand gekennzeichnet wie bei den italischen Kabinettbildern zweiten Stiles. Auch auf den Naiskosstelen kommt zwar der unräumliche einfarbige Grund, über welchem innerhalb des architektonischen Rahmens die Inschrift steht, bisweilen vor; in der Regel ist jedoch das Verhältnis der Gestalten zu Fläche und Raum anders: sie sind erheblich kleiner, über ihnen erhebt sich hoher Luftraum mit Architekturformen oder einzelnen Bäumen, neben welchen ein blauer Grund als Luft wirkt, und gelegentlich, so bei der Hediste, sind die Gestalten auch verhältnismäßig weit in die Raumtiefe hinein verteilt. Daß derartiges bei den rahmenlosen Bildern der einfachen Stelen nicht vorkommt, erklärt sich aus einem richtigen Stilgefühl: man hätte durch eine solche Aufhebung des einheitlichen Grundes die ganze Stelenfläche weggemalt, die Stele also für das tektonische Gefühl quer durchgebrochen. Im Naiskosrahmen war die Malerei völlig frei, auf der Stele durfte sie nicht allzusehr in die Tiefe gehen. Immerhin kann man auch dort oft nicht gut von einer reliefmäßigen Komposition sprechen; nur ein vollplastisches Hochrelief von erheblicher malerischer Freiheit ließe sich vergleichen; Sitzende erscheinen gern in ziemlich vorderlicher Schrägansicht und die Schichtung der Gestalten und Gegenstände bedingt eine Raumtiefe, die ähnlichen Stelenreliefs fremd ist.

Die Typik ist reich und steht im ganzen hinter der der attischen Grabreliefs nicht zurück, wenn sie sich auch mit ihr nur teilweise deckt; darüber hinaus geht sie nicht nur, wie natürlich, in den malerisch freien Darstellungen, sondern auch im rein Gegenständlichen, das z. B. in der Darstellung des Opfers oder der Bindenweihung an einer Herme örtlich bedingt ist. Die spätere Zeit verrät sich in der verhältnismäßigen Häufigkeit der Totenmahle, die zwar meist geringwertig, neuerdings aber auch durch gute große Beispiele vertreten sind, sowie in der Darstellung von Söldnern. Vereinzelt sind Reiter und vollends ein Mann, „der gegen eine große Schlange kämpft". An der Formgebung fallen die hellenistischen Proportionen zumal bei weiblichen Gestalten auf: ein kleiner Oberkörper mit sehr hoher Gürtung, lange Beine mit mächtigen, breit ausladenden Gewandmassen. Der Ausdruck ist naturgemäß am stärksten bei der sterbenden Wöchnerin Hediste; er hat jedoch gar kein Abb. 748 Pathos und bleibt darin sogar erheblich hinter den attischen und alexandrinischen Reliefs und Bildern gleichen Vorwurfs zurück. Dort sehen wir Schmerz und Verwirrung, ein Umsinken und Stützen: es ist noch ein Kampf, bei dem man sich fragt, ob er die Wehen oder das Sterben bedeuten soll. Hediste hat ausgekämpft. Sie lebt wohl noch und ihre geschlossenen eingesunkenen Augen und der leicht verzogene Mund, die so seltsam von der blühenden Fülle des Busens abstechen, zeigen noch nicht den Frieden des Todes, sondern lassen den Kampf nachfühlen; aber es ist still geworden, unheimlich still. Der Blick ihres am Fußende des Bettes sitzenden Gatten ist in bangem Forschen auf ihr Antlitz gerichtet und im Nebenraum ist ein besorgtes Kommen und Fragen angedeutet: eine ältere Frau hält dort den Säugling im Arm und wendet sich einem jungen Mädchen zu, das sie durch die geöffnete Außentür eindringlich anblickt. Mit einfachen und wirkungssicheren Kunstmitteln ist hier ein Stimmungsbild geschaffen, das uns durch seine schlichte Menschlichkeit ergreift. Wir spüren das Schicksal, von dem das Epigramm spricht; es lehrt uns auch, daß das Kind der Mutter ins Grab folgte. Nur eines fehlt uns: die tröstende Verklärung, mit der der hohe klassische Stil auch die Schatten des Todes zu erhellen weiß. Dies Höchste, das selbst die bescheidenen Lekythenbilder erfüllt, war der hellenistischen Kunst nicht mehr erreichbar.

§ 991 Neben diesen Stelen nehmen zwei chiische Grabpfeiler aus blauem Marmor eine eigenartige Sonderstellung ein. Sie sind in einer an die Metallgravierung erinnernden Technik zeichnerisch verziert; die Gestalten sind dunkel poliert, der Grund hell gerauht. Diese Art der Bearbeitung ist so entschieden und wirkungsvoll, daß eine Bemalung der Gestalten weder technisch noch künstlerisch nötig und glaubhaft erscheint; höchstens könnte der Grund

gegensätzlich gefärbt gewesen sein. Die Dinge liegen hier anders als bei den böotischen Kalksteinstelen des 5. Jahrh., deren zart punktierte Zeichnung schwerlich anders zu bewerten ist als die ausführliche Vorzeichnung vieler pagasäischer Stelen. Der eine Pfeiler ist unbedeutend und von ziemlich roher Zeichnung; die Vorderseite zeigt eine leierspielende Frau mit Dienerin, die Nebenseiten je eine musizierende Sirene. Die Rückseite ist hier ebenso zerstört wie bei dem Pfeiler des Metrodoros, der in guter Zeichnung reich verziert ist. Von dem Bilde der einen Nebenseite war beim Stilleben schon die Rede: an einem Nagel hängt Athletengerät, jederseits steht eine in viel kleinerem Maaßstabe gezeichnete Säule, darauf ein Gewandstück und eine Urne — dies wie auf der anderen Nebenseite, wo noch ein fast ganz kahler Baum dazu kommt. Dort ist der Tote bogenschießend dargestellt; ein kleiner Diener hält zwei Pfeile bereit. Die Vorderseite zeigt in dem stark gerauhten Hauptfelde nur die an den oberen Rand gerückte Inschrift; die Annahme, daß hier ein buntes Bild auf Stuck gemalt gewesen sei, liegt daher nahe. Darüber laufen zwei Gestaltenfriese um, Kentaurenkampf und musizierende Sirenen, zu oberst eine ornamentale Weinranke, unten endlich ein Fries mit wagenrennenden Niken. Stil und Schriftformen weisen in die ältere hellenistische Zeit; man darf wohl sagen, ins 3. Jahrh.

Abb. 746

Die kyrenäischen Metopenbilder gehören zu der Naiskosarchitektur der Grabnische eines Felsengrabes. Es sind ihrer sechs, die anscheinend eine Schilderung des Lebens einer jungen Negerin bieten wollen — dies freilich in sehr bescheidener Andeutung mit den einfachen Kunstmitteln einer Stelenmalerei von der Art der alexandrinischen oder syrischen. Wir sehen je zwei Gestalten, fünfmal die Tote mit einem zweiten Mädchen von der gleichen Rasse. Sie sitzen und stehen im Haus oder im Freien, was durch einen kahlen Baum angedeutet ist, beieinander, die Tote schaukelt sich oder sie schreiten dahin und die eine trägt einen Korb auf der Schulter. In dem letzten, jetzt ganz undeutlichen Bilde scheint sie mit einem alten Mann von weißer Rasse irgendwie verbunden gewesen zu sein.

§ 992

Wandgemälde, die diesen Namen verdienen, sind in den Gräbern der hellenistischen Zeit und vollends in Hellas und im Osten äußerst spärlich; auch in Italien liegen nur noch verhältnismäßig geringfügige Ausläufer der alten etruskischen und oskischen Grabmalerei vor. Immerhin reißt dort der Faden nicht ganz ab, denn die geschichtlichen und mythischen Bilder des 2. und 1. Jahrh. aus Rom vermitteln einigermaaßen die Verbindung mit den mannigfachen, im ganzen freilich auch recht bescheidenen Malereien in den Gräbern der Kaiserzeit, zu welchen auch die christlichen Katakomben gehören. Dieser tausendjährige Zusammenhang ist auf Italien beschränkt; im Osten beginnt unsere Kenntnis erst mit der hellenistischen Zeit und ist räumlich und zeitlich gleich lückenhaft und spärlich.

Abb. 751

Abb. 750

Das einzige verhältnismäßig bedeutende, aber doch auch nur handwerkliche Beispiel ist die Kampfszene in einem makedonischen Grab. Am oberen Teil der Rückwand ist in dem durch das Tonnengewölbe gebildeten Halbkreis über einem Ornamentfries auf weißem Grund ein Reiter dargestellt, dessen Lanze einen barbarischen Krieger bedroht. Die mehr als halb lebensgroßen Gestalten bilden eine vortrefflich abgerundete Gruppe, sind aber nicht umrahmt und in das Halbrund so lose eingefügt, daß sie nicht eigentlich bildmäßig wirken. Die auf den trockenen Stuck gesetzte Malerei ist ziemlich derb, die Zeichnung nicht eben fein und nicht frei von Härten — so an der linken Schulter des Reiters —, aber die Hauptformen, der Ausdruck und vor allem die Bewegung sind doch gut erfaßt, die flotte Mache verrät eine spielend sichere Beherrschung der malerischen Mittel und die Koloristik ein sicheres Farbengefühl. An beiden Kriegern stehen Komplementärfarben nebeneinander, bei dem Reiter Gelb und Blau, bei dem Barbaren Rot und Grün, und Gelb bei diesem, Rot bei jenem ergänzen diese Gegensätze zu zwei miteinander verflochtenen Dreiklängen. Der hellenistische Stil des Bildes ist sehr deutlich. Das sehnige, äußerst feurige Pferd, und vollends der Barbar mit seinen stark banausischen Zügen sind scharf beobachtet und jeder Schönheitslinie bar; auch der Reiterkopf ist, soweit kenntlich, nicht von besonders edlem Typus. Die weitgehende Bekleidung, die fast nichts Nacktes sehen läßt, wirkt erst recht unklassisch. Eindrucksvoll ist der Gegensatz des Reiters, der so ruhig und sicher auf seinem gestreckt daherjagenden Pferde sitzt, zu dem Barbaren, der sich schreiend mit weit vorgestrecktem Schild und in heftig ausweichender Bewegung der Lanze zu erwehren sucht. So erscheint dies Bild als ein bescheidener Abfall der großen Kunst, die sich im Alexandermosaik

offenbart. Gemalt ist es gewiß vor der Schlacht von Pydna, gehört also der älteren Hälfte des Hellenismus an; denn später gab es für makedonische Edle kaum noch solche Kämpfe. Die vornehmen Architekturformen des Grabes empfehlen einen möglichst frühen Ansatz.

Der gleichen Zeit gehören die Gräber von Marissa in Syrien an; das am reichsten ausgemalte ist spätestens zu Beginn des 2. Jahrh. angelegt worden. Von seinem Bildschmuck war schon die Rede: er besteht hauptsächlich aus jenem sonderbaren Friese von inschriftlich bezeichneten Tieren und Fabeltieren, der durch einen vornehmen Reiter nebst Trompeter und ein paar Bäume teilweise zu einer Jagddarstellung gemacht ist. Die Kunst ist sehr gering und läßt sich nicht mit der des makedonischen Grabes vergleichen. In einem anderen Grabe sind ein Flötenspieler und eine Leierspielerin sowie die Reste eines Totenmahlbildes erhalten. Weitere, vorwiegend sidonische Grabmalereien sind sehr bescheiden und mindestens zum Teil auch später. Frühhellenistisch waren die jetzt verblichenen Kassettenbilder an der Decke eines alexandrinischen Grabes (Anfuschibucht); es sollen Köpfe und illusionistische, d. h. flott hingeworfene mythologische Szenen gewesen sein. Ein pagasäischer Grabbau zeigt in den Kassetten gemalte Sirenen. Endlich ist das Deckenbild eines vielleicht noch dem Ende des 4. Jahrh. angehörenden skythischen Grabes zu nennen: in blauem Felde die Protome von Demeter oder Kore in reiner Vorderansicht wie bisweilen auf spätattischen Vasen, an welche auch die Zeichnung erinnert. Sie ist mit Blumen bekränzt und hält auch Blumen in einer ihrer über die Schultern erhobenen Hände. Noch in der Kaiserzeit kommen dort Brustbilder der Demeter an der Decke des Grabes vor und außerdem an den Wänden eine oft wirre Fülle halb barbarischer Schildereien verschiedenster Art, von der Entführung der Persephone, Hermes Psychopompos, Kalypso, opfernden Göttern und tanzenden Kobolden bis zu den Typen der Grabreliefs und Totenmahle, zu Leichenzügen und -spielen mit Gladiatoren, von Bildern aus dem Kosakenleben bis zur Darstellung einer Malerwerkstatt auf einem Sarkophag. Aus älterer Zeit gibt es sonst nur jene Friese mit Kränzen, Binden und Athletengerät, die bereits beim Stilleben herangezogen und mit ähnlichen, auch Waffen, Bücher, Schreibzeug und dergleichen enthaltenden Friesen und losen Einzelmalereien frühhellenistischer griechischer Gräber zusammengestellt worden sind. Ähnliches kommt auch in Italien vor, tritt dort jedoch hinter den Gestaltenbildern zurück.

Der hellenistischen Zeit, und zwar dem 2. Jahrh., hat man auch ein reich bemaltes korinthisches Grab zugeschrieben — schwerlich mit Recht, denn es dürfte eher der Kaiserzeit angehören. Es ist bei der Auffindung nicht wissenschaftlich beobachtet, sondern gleich zu Dreivierteln zerstört worden. Der Rest der Bilder ist in einer großen Kopie erhalten, die im Athener Museum allzuhoch oben an einer Wand befestigt ist. Die Nordwand des Grabes war in einer Höhe von etwa 3 und in einer Breite von 3,5 m in drei Bildstreifen unter einem Traubengehänge bemalt. Der oberste Streifen enthielt die ziemlich schlecht erhaltene Darstellung eines Gelages von etwa einem Dutzend Leuten mit Bedienung, ein Bildtypus, der von den italischen Wandgemälden der Kaiserzeit bis zu den christlichen Katakomben nicht selten ist. Darunter folgt ein Streifen mit Einzelgestalten zwischen den zur Aufnahme von Urnen oder Särgen dienenden Nischen (hervorzuheben ist ein Greis in trauernder Haltung), endlich ein Stillebenfries, der Früchte und Blumen aufgehäuft und in einem Korbe sowie zwei Vögel enthält. Von der westlichen Wand ist nur wenig erhalten: eine Jünglingsherme und darunter etwas Baumwerk oder Gesträuch.

§ 993 In Italien reicht die etruskisch-oskische Überlieferung der Grabmalerei schwerlich weit über die Wende des 3. und 2. Jahrh. hinab. Dieser Zeit mögen die Bilder eines apulischen Grabes angehören; erhalten sind ein Jüngling mit einem Pferd und an der Wand hängende Waffen. Diese italische Malerei war immer nur im gegenständlichen, niemals im künstlerischen Sinne national: es ist mehr oder minder barbarisierte griechische Kunst. In der hellenistischen Zeit verlor sie sich im großen Strome der alles ausgleichenden Gemeinsprache der griechischen Weltkunst, die dann zur römischen Reichskunst wurde.

In die Zeit des noch etwas peripherischen Hellenismus in Rom gehören die geschichtlichen Schildereien eines esquilinischen Grabes, die sich wahrscheinlich auf den spanischen Krieg von 141 v. Chr. beziehen. (Abb. 751) Es ist Handwerksmalerei von dem bescheidenen Range der alexandrinischen oder syrischen Grabstelen, Kämpfe und Verhandlungen in naiver Streifenteilung übereinander und mit äußerst sorgloser Behandlung der Maaßstäbe und der

räumlichen Verhältnisse. Es liegt eine Art Durcheinander von unräumlicher Darstellung auf hellem Grunde mit friesfüllender Höhe der Hauptgestalten und von räumlicher Anordnung mit hohem Horizonte vor — in malerisch freierer Behandlung etwas Ähnliches wie auf den jüngeren griechischen Weihreliefs mit übereinander gestaffelten Adorantenreihen. Diese Darstellungsweise klingt in wirklich räumlichem Zusammenhange noch auf pompeianischen Bildern nach (Theseus vor dem Labyrinth, Ringkampf von Pan und Eros). Wenn eine Mauer mit Zinnen, hinter welchen kleine Gestalten aufragen, ebenso hoch ist wie die daneben stehenden Krieger, so ist das im Grunde noch genau dasselbe wie auf der schwarzfigurigen Françoisvase oder auf dem nicht viel jüngeren Amazonenbild einer „tyrrhenischen", d. h. altattischen Amphora.

Sehr viel freier und sicherer ist trotz der flüchtigen Arbeit der Fries eines esquilinischen Columbariums aus dem 1. Jahrh. v. Chr. Wenn uns selbst die ganze Fülle der römisch-kampanischen Wandgemälde fehlte, würden diese bescheidenen Bilder genügen, um den Hellenismus in Rom völlig eingebürgert erscheinen zu lassen. Altrömische Sagen sind hier in flotter Gruppenkomposition von mäßiger Raumtiefe mit sicherer Beherrschung der Form und der zum Teil durch ausdrucksvolle Heftigkeit auffallenden Bewegungsmotive handwerkssicher auf den Wandstuck geworfen. Man erinnert sich dabei der freilich allzu schlecht erhaltenen delischen Kämpferfriese. Mit den mannigfachen Bildchen des frühaugusteischen Columbariums Pamfili endlich mündet diese Grabmalerei in den allgemeinen Strom der römisch-kampanischen Wandmalerei; vom Prometheus des Parrhasios bis zu den Landschaftsbildern war daher schon mehrfach von ihnen die Rede.

Weiterhin soll die Grabmalerei der Kaiserzeit hier nicht näher verfolgt werden; einiges ist schon in anderem Zusammenhang herangezogen worden, so das dem 2. Jahrh. angehörende Grab an der Via Latina wegen seiner Landschaften und das etwas ältere Grab des Patron um seiner ziemlich primitiven Darstellung eines Haines willen; über dieser läuft ein ebenfalls landschaftlicher Gestaltenfries, der uns die ganze Familie des Patron in recht handwerksmäßiger Reihung mit Namensbeischriften zeigt. — Geschichtlich wichtiger als Zeugnis für den Klassizismus in der Gestaltenmalerei des 2. Jahrh. ist das Grab der Nasonier. In seinen Bildern lebt noch reines Griechentum, wenn auch erkaltetes aus zweiter Hand. Dagegen weht uns aus manchen spätrömischen Grabmalereien ein fremder, mittelalterlicher Geist an; so z. B. aus den nordafrikanischen Felsgräbern eines Ehepaares, das dem Mithras huldigte. Die Genien, die das Rundbild der Toten oder im Giebel fliegend den Kranz mit der Inschrift halten, und vollends die rhythmisch gelagerten nackten Gestalten der inneren Kurzwände zehren freilich so gut wie die Kerzenhalter zu den Seiten der Nische und das Bild des Wagenrennens darunter von griechischem Kunsterbe; aber die leichte Grazie und freie Menschlichkeit des Hellenentumes ist dahin und kein idealer Zug verklärt diese uns starr anblickenden Gesichter der Menschen einer niedergehenden Zeit; sie sind uns so fremd wie die unhellenischen Trachten dieser hellenisierten und romanisierten Barbaren. In den christlichen Katakomben läßt sich der Weg bis hierher und weiterhin schrittweise verfolgen, so gering auch die Kunst in diesen nie von Sonnenschein erhellten Totenstädten ist. Auch ihre Bilder sind oben schon mehrfach herangezogen worden, denn anfangs ist daran kein fremder Zug; die christliche Symbolik redet in griechischer Formen- und Farbensprache und hellenische Heiterkeit und sinnenfrohe Künstlerphantasie verklärt den weltabgewandten Ernst der lebensfeindlichen orientalischen Jenseitsreligion.

Abb. 726

§ 994 Literatur. Götter im Dioskurenhaus *Herrmann* Denkmäler Tf. 120ff. Gerichtsfries im Tiberhaus Mon. d. Inst. XI Tf. 44ff., vgl. §§ 939f. „Kampanisches Genre" §§ 935, 940; hierher gehört auch das dekorative Bild zweier Männer, die eine große Weinamphora an einer Stange tragen, aus einer Weinhandlung oder Wirtschaft in Basel-Augst; vgl. *Pagenstecher* Germania I 1918, 37f. — Delische Metopen- und Friesbilder *Bulard* Mon. Piot XIV Tf. 8, 9ff., vgl. *Plassart* Bull. hell. XL 1916 (1918) 251ff. (203f.). Sakralbilder *Bulard* 14, 18, 20ff., 34, 46, 50, 74, 76, 82 Tf. 1ff.; am besten 76 Tf. 2, 4ff.; *Plassart* 175ff., 209ff. Sie sind im Gegensatze zu Pompei meist außen an der Haustür angebracht, in und um Nischen oder in Feldern und an Altären, *Bulard* 12ff., *Plassart* passim; vgl. §§ 664, 685 (tanagräische Häuser bei Dikaiarch). Zum Omphalos *Bulard* 71ff., dagegen *Plassart* 178 (Vesta). Theodotos 42f. (*Overbeck* Schriftquellen Nr. 2379; *Brunn* II 303). Heroenaltar in Olympia *P. Graef* D. Ergebnisse II 166. Spuren älterer Malereien in Pompei *Della*

Abb. 741 f.

Corte Not. d. scavi 1912, 443f. — Kritzeleien. Delos *Reinach* Bull. hell. XIII 1889, 374ff. Tf. 12f.; vgl. die älteren in einem äginetischen Grab, *Roß* Archäol. Aufsätze I Tf. 3, und die sizilischen Not. d. scavi 1892, 361f. Minderwertig sind die alexandrinischen und römischen *Schiff* Alex. Dipinti, Diss. Rostock 1905, 32 Tf. 1, vgl. 61ff. (*Pagenstecher* Nekropolis 186); *Thiersch* Pharos 30; *Correra* Bull. com. XXII 1894, 95ff. Tf. 2ff.; *Calza* Mon. d. Lincei XXVI 369f. (Ostia). — Pompeianische Sakralbilder *Herrmann* 59 Tf. 48 (Vettier, *Mau* Pompei² 279); *Helbig* Wandgemälde Tf. 1ff. (4 oben Symbole); Not. d. scavi 1901, 258; 1906, 155; 1911, 418ff. (12 Götter; vgl. Ann. d. Inst. 1850 Tf. K); 1912, 106ff. (Büsten), 110 (Kybeleprozession, vgl. *Helbig* Wandgemälde Nr. 1479f.), 177ff. (Venus, Mercur; darunter Ladenschilder, vgl. 29), 444; einzelnes auch Anz. XXVIII 1913, 161ff. Traubenbacchus, Vesuv Not. d. scavi 1880, 490ff.; mangelhaft *Gusman* Pompei 128ff.; vgl. § 983. — Späte Wand- und Tafelbilder, Triptychon *Rubensohn* Jahrb. XX 1905, 9ff. Tf. 1ff.; *Pagenstecher* Anz. XXXIV 1919, 12f., vgl. §§ 955 (685). *Petrie* Roman Portraits, London 1911, Tf. 14. Abb. 743 Abb. 744 Abb. 745

Sepulkralbilder. Grabstelen. Kypros *Murray* Excav. in Cyprus 93f.; Anz. X 1895, 167f.; *Myres* und *Ohnefalsch-Richter* Cyprus Mus. Catal. 165; vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XXI 1901, 148. — Alexandria *Pagenstecher* Nekropolis, Leipzig 1919, 32ff., die Abbildungen ergänzt durch *Breccia* Catal. gén. ant. du Caire, La necropoli di Sciatby; *Edgar* Greek sculpture Tf. 18; *A. J. Reinach* Mon. Piot XVIII 14ff. (Reiter 22f.); farbig *Breccia* a. O.; *Merriam* Amer. Journ. Arch. III 1887, 261ff. Tf. 17; *Rostowzew* Denkm. Mus. bild. Künste Moskau I f. 1912, 69ff. (russisch) Tf. 12. Helixo Nekropolis 77, besser Sitz. Akad. Heid. 1917 XII Tf. 1; vgl. §§ 665, 676. Knabenprotome mit Hähnen ebda 7f., Nekropolis 74. Wöchnerin 56 Nr. 63, genauer *Merriam* a. O. 266f. 6; vgl. zuletzt *Michon* Mon. Piot XII 190ff. Tf. 13; *Poulsen* Anz. XXVIII 1913, 58ff. Loculustüren Nekropolis 88ff., 187 (Hermes). Vgl. auch das Weihbildchen *v. Bissing* Anz. XVI 1901, 201f. Abb. 3. — Syrien (Sidon) *Renan* Mission en Phénicie 380 Tf. 43; *Clermont-Ganneau* Gaz. arch. III 1877, 104ff. Tf. 15f.; *Makridy Bei* Rev. bibl. I 1904, 401f. 547ff. Tf. 1ff.; *Perdrizet* Rev. arch. III 1904, 234ff.; *Jalabert* ebda IV 1ff. Vgl. *Mendel* Catal. sculpt. Mus. Ottom. I 258ff. — Lilybaeum *Pace* Mem. d. Lincei XV 1917, 574f., dessen Angaben ich nach meinen Notizen von 1904 ergänze. Die Abbildung scheint übrigens ein Ehepaar zu zeigen, die Maria der Inschrift wäre also die sitzende hellfarbige Frau. — Pagasai. Die abschließende Veröffentlichung des Entdeckers *Arvanitopullos* ist im Druck. Abbildungen enthält bisher nur seine erste Mitteilung 'Εφ. 1908, 1ff., 55 Tf. 1ff., eingehende Beschreibungen sein Katalog Θεσσαλικὰ Μνημεῖα I, Athen 1909, dessen Wert nicht beeinträchtigt wird durch die maaßlose Überschätzung der Stelen, in welchen der Verfasser Werke der überlieferten großen Malerschulen sieht, weil einzelne berühmte Meister wirklich Grabbilder gemalt haben. Vgl. Praktika 1912, 175, 193, 209, 218ff., wo 226f. links von der Tür die durch das anfangs fehlende Stück ergänzte Stele der Hediste (die Farben des Unterteiles sind verblaßt; die Inschrift Anz. XXV 1910, 157); 165 werden Reste von Weihbildern gleicher Art mit geringen Farbspuren erwähnt, desgleichen aus Gonnoi 'Εφ. 1916, 121. Über Reinigung und Erhaltung *Rhousopoulos* Archiv f. Gesch. d. Naturwiss. IV 1913, 397ff. Über die neueren Funde *Karo* Anz. XXVII 1912, 245f., vgl. XXX 1915, 208: leichte Vorneigung eines Naiskosbildes auf seinem Unterbau wie bei unseren hochgehängten Wandbildern oder bei dem Giebel der Stele *Brückner* D. Friedhof am Eridanos 8ff. — Die eindringende Besprechung von *Rodenwaldt* Ath. Mitt. XXXV 1910, 118ff. enthält viel Wertvolles, nur leidet sie noch etwas unter seinen früheren Ansichten (dagegen Gött. gel. Anz. 1910, 803f.). Zur Vorzeichnung 135f. und in größerem Zusammenhange Anz. XXVIII 1913, 66f. Seine durch Gilliéron angeregte Annahme, daß die wohlerhaltene Vorzeichnung mancher Bilder eigens eingebrannt worden sei, hat viel für sich; man kann mit ihm vermuten, daß eine ähnliche, nur nicht eingebrannte und daher mit den Farben verlorene Vorzeichnung überall vorhanden war. Falls sie sich auch an beschädigten Stellen sonst gut erhaltener Bilder unter der deckenden Farbe feststellen läßt, wäre der Nachweis für die obige Auffassung erbracht. Anders *Riezler* und *Hackl* Weißgrund. att. Lekythen 50; *Pagenstecher* Nekropolis 35, 70. — Hedistestele §§ 665, 669, 676, 681; vgl. 682 (weiße Glanzlichter auf roten Binden einfacher Stelen wie Praktika 1912, 223). Oben ist die Annahme von *Arvanitopullos* Μνημεῖα 98, durch die Tür seien Bäume, und zwar Zypressen zu sehen, nicht berücksichtigt worden, weil sie mir nicht hinreichend gesichert scheint; die Analogie eines Totenmahlreliefs wie Jahrb. XX 1905, 136 vermag natürlich für diese Darstellung des Wohnhauses nichts zu beweisen. Vgl. zu dieser und anderen Einzelheiten *A. J. Reinach* Rev. arch. XXI 1913, 19ff. Die Typik spricht für die Auffassung der Gestalt in der Tür als Dienerin, nicht als Jüngling. — Auf der Stele der „Tanagräerin", Nr. 115, glaubte ich 1911 durch die Glasscheibe einen Pfeiler mit Gegenständen wie auf ostgriechischen Grabreliefs zu erkennen, vgl. z. B. Jahrb. a. O. 52ff. Tf. 6; dort 54 auch ein Hut oder Sonnenschirm; der Pfeiler schien mir violett mit gelbem Sims. Landschaftliches Opferbild *Woermann* Gesch. d. Kunst I² 403. — Leistenrahmen Nr. 153. Seitlicher Rand 'Εφ. Tf. 4, 2. Naiskosbild unräumlich Tf. 3; räumlich *Rodenwaldt* 129ff. — Schlankheit auffällig 'Εφ. Tf. 2. — Grabpfeiler von Chios *Studniczka* Ath. Mitt. XIII 1888, 195ff.; *Treu* XIV 1889, 301ff.; Beschreibung d. ant. Skulpturen in Berlin Nr. 766 A; vgl. §§ 684, 947, 984 (böotische Stelen § 733). Abb. 747 Abb. 748f. Abb. 749 Abb. 746

§ 995 Kyrenäische Metopen in Paris *Beechey* Proceedings of the exped. to the north coast of Africa 451ff. mit Tafel; phantasievoll ergänzt von *Pacho* Voyage dans la Marmarique et la Cyrénaique 210f., 375ff. Tf. 54; vgl. *Studniczka* Kyrene 5. Eine genaue Nachprüfung, die ich Herrn *W. Raeber* verdanke, ergab in der Hauptsache folgendes. Der von *Beechey* fortgelassene Baum auf der zweiten Metope ist von *Pacho* richtig beobachtet; das Mädchen scheint davor gesessen, nicht gekniet zu haben. *Pachos* Badewanne ist reine Erfindung; der Sitz des Mädchens ist jetzt unregelmäßig begrenzt wie ein Fels; es fragt sich sehr, ob er je regelmäßiger war. Von der Schaukel ist nicht

nur das Seil, sondern auch der Sitz kenntlich, anscheinend ein aufgehängter Stuhl wie z. B. Gr. Vm. III 28, doch mit geschweiften Beinen. Das letzte Bild ist fast ganz zerstört; beide Abbildungen sind sehr verdächtig. *Raebers* Farbangaben weichen erheblich von *Beecheys* ab; Gelb scheint zum Teil in Rot, Blau in Grün oxydiert zu sein, umgekehrt aber auch Rot in schmutziges Gelb verblaßt; zwei Rot sind noch jetzt kenntlich: Ziegelrot und Krapprot.

Sepulkrale Wandbilder. Etruskisches §§ 872 f., Oskisches, Apulisches § 873. — Abb. 750 Makedonisches Grab *Kinch* Danske Vid. Selsk. Skr., 7. Raekke IV 3, 1920, 283 ff. Tf. 1 ff. — Marissa *Peters* and *Thiersch* Painted tombs in the necropolis of Marissa, London 1905; vgl. Anz. XXIII 1908, 407 ff.; § 944. — Weiteres Syrisches *Contenau* Syria I 1920, 148 ff., 202 ff. Tf. 12 ff. — Anfuschigrab *Pagenstecher* Nekropolis 116 f., 181. — Pagasäische Kassettendecke *Arvanitopullos* Μνημεῖα 98. — Skythisches *Rostowzew* Denkmäler d. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland, Petersburg 1914; vgl. besonders Tf. 7 f., 26 f., 51 ff., 56 ff., 65, 73—82, 88 ff. Einiges davon Journ. hell. stud. XXXIX 1919 Tf. 6 ff. (nützlich ergänzt durch *Minns* Scythians and Greeks 307 ff.; *v. Stern* Hermes L 1915, 215 ff.), vgl. 232 Tf. 1 zu den Palmettenmustern der Siegerbinden. Stillebenartiges, auch in griechischen Gräbern §§ 947, 950; italisch z. B. *Weege* Jahrb. XXIV 1909, 121; *Pagenstecher* Röm. Mitt. XXVII 1912, 111 Tf. 4; *Gabrici* ebda 152. — Grab bei Korinth *Kumanudis* Praktika 1882—83, 11 ff.; *Woermann* Gesch. d. Kunst I[2] 402 f. Gelage z. B. *Rodenwaldt* Komposition d. pomp. Wandgemälde 92; *Herrmann* Denkmäler 85 f. Tf. 65 (Eroten); *Wilpert* D. Malereien d. Katakomben Tf. 15, 41, 57, 132 f. u. ö. — Apulisches Grab *Pagenstecher* a. O. — Abb. 751 Esquilinische Geschichtsbilder *Visconti* Bull. comm. XVII 1889 Tf. 11 f. (*Springer-Wolters* Handb. I[10] 464); *Helbig* Führer[3] I Nr. 967; *Hülsen* Röm. Mitt. VI 1891, 111; *Weege* Jahrb. XXIV 1909, 145. Verglichenes: *Herrmann* Denkmäler Tf. 44, 143; *Svoronos* Ath. Nationalmuseum Tf. 147, 2400; Gr. Vm. Tf. 12; *Inghirami* Vasi fittili IV Tf. 304. — Columbarien: esquilinisches Mon. d. Inst. X Tf. 60 f.; *Helbig* a. O. Nr. 1451 ff. Pamfili *Samter* Röm. Mitt. VIII 1893, 105 ff.; Anz. XIII 1898, 47 ff.; *Jahn* Abh. Akad. München VIII 1858, 231 ff. Tf. 1 ff. — Grab an der Via Latina Mon. d. Inst. VI Tf. 49, 53. Patron *Secchi* Mon. ined. d'un ant. sepolcro s. via Latina Tf. 1 f. (Ende des 1. Jahrh. n. Chr.). Friedhof bei S. Paolo: *Lugli* Not. d. Scavi 1919, 297, Herakles mit Alkestis. Nasonier *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXXII 1917, 1 ff. — Nordafrikanisches Grab *Clermont-Ganneau* Comptes rendus Akad. Paris 1903, 357 ff. (*Schulten* Anz. XIX 1904, 117 f.). Vgl. das im 2. Jahrh. angelegte Palmyrener Grab Nachr. russ. Inst. Konstantinopel (russisch) VIII 1903 Tf. 21 ff. (*Wulff* Altchristl. Kunst, Hdb. d. Kunstwiss., 20). Der gute Hirt, von symbolischen Fischen umgeben, in einem kyrenäischen Felsgrabe *Pacho* Voyage dans la Marmarique et la Cyrénaique Tf. 51 (*Wulff* 61). Heidnisch Tf. 49 f., 52 f., wohl alles auf Leichenspiele zu beziehen: musische Wettkämpfe mit Preistischen, Athleten und Gladiatoren, Tierhetzen. — Katakomben *Wilpert* D. Malereien d. Katakomben Roms, Freiburg 1903 (*Wulff* a. O.); vgl. §§ 949 f. (930). Selbst Putten und kleine Psychen treiben in den Katakomben noch ebenso wie in den Häusern von Delos und Pompei ihr Wesen (z. B. *Wulff* 62, 92 ff.). Bemerkenswerter Neufund aus der Zeit um 200 n. Chr.: *Bendinelli* Not. d. scavi 1920, 123 ff. Tf. 1 ff.

Auch von der im nächsten Abschnitt behandelten hellenistischen Keramik ist manches Abb. 761 hier zu vergleichen, so zumal Sizilisches, Pontisches und Alexandrinisches: *Pace* Ausonia VIII 1913, 27 ff. (Mem. d. Lincei XV 1917, 575 f.); *v. Stern* Balt. Stud. z. Archäol. u. Gesch. 1914, 48 ff.; Compte rendu Petersb. 1879, Tf. 1, 5; *Pagenstecher* Exped. E. v. Sieglin II 3, 47 ff. Tf. 17 f.; *Six* Ant. Denkm. III Tf. 34.

III. Die Kleinkunst: Keramik

§ 996 Auf die mannigfache Kleinkunst der hellenistischen und kaiserlichen Zeit wird hier nicht näher eingegangen, denn ihre Bedeutung für unsere Kenntnis von Malerei und Zeichnung dieser Zeiten ist im ganzen sehr gering. Das Wichtigste ist oben schon gewürdigt, so die hintermalten Kristalle und die Goldgläser bei der Bildnismalerei, anderes, zu den Ausläufern der Kunst des 4. Jahrh. Gehörige bei dieser, und der Rest ist in der Einleitung im Zusammenhange kurz gekennzeichnet worden. Daher bedarf es hier nur noch eines Blickes auf die Keramik und auch dieser braucht nur kurz zu sein; denn die vornehme Keramik ist vom 3. Jahrh. an Reliefkeramik; nur kümmerliche Reste der Vasenmalerei haben sich über das Absterben des unteritalischen rotfigurigen Stiles hinaus erhalten. Die hellenistische und kaiserzeitliche Keramik verdient gewiß eine monographische Behandlung, für welche der Boden gut vorbereitet ist; davon ist vielerlei geschichtliche Belehrung zu erwarten; aber hier ist nicht der Ort dafür, den Spezialforschern vorzugreifen. Wir begnügen uns daher mit einem allgemeinen Überblick und einigen Hinweisen auf die Ausläufer der Vasenmalerei.

Zweihundert Jahre lang hatte der rotfigurige Stil die Keramik beherrscht; seine gesamte Lebensdauer umfaßt etwa das Vierteljahrtausend von 530 bis 280 und seine

letzten italischen Ausläufer mögen sich noch bis gegen die Mitte des 3. Jahrh. gehalten haben. Unsere Vorstellung von der Keramik des 5. und 4. Jahrh. steht ganz unter dem Einflusse des rotfigurigen Stils; es hat lange gedauert, bis man sich klar machte, daß der jüngere schwarzfigurige Stil noch stark ins 5. Jahrh. hinein neben ihm herlief, und selbst von dem sakralen Archaismus der schwarzfigurigen panathenäischen Amphoren wollte man nicht glauben, daß er in nie unterbrochenem Zusammenhang mit dem echten Archaismus stehe. Der böotische schwarzfigurige Kabirionstil der jüngeren klassischen Zeit schien als ein provinzieller Anachronismus abseits zu stehen, späte Nachfahren des schwarzfigurigen Stils in Unteritalien blieben unbeachtet und was es sonst noch gab, vermochte auch keinen Eindruck zu machen: Firnis- und Reliefkeramik, schwarzbunter und weißgrundiger Stil, weißbunte Terrakottatechnik der figürlichen und mancher Reliefgefäße. So konnte es scheinen, als ob die hellenistische Keramik etwas gänzlich Neues und einen völligen Bruch mit der Vergangenheit darstelle; bei ihren geometrischen Ornamenten hat man sogar an Einfluß der kleinasiatischen Galater oder doch der Kyprier gedacht. In Wahrheit liegen die Dinge so, daß der rotfigurige Stil infolge der völligen Erschöpfung der in ihm liegenden technischen und künstlerischen Möglichkeiten eines natürlichen Todes starb — dies ist oben des näheren gezeigt worden — und daß nun alles, was mehr oder minder unauffällig neben ihm bestanden hatte, in die gewaltige Lücke, die er ließ, einströmte und rasch emporwuchs. Alle wesentlichen Neubildungen sind bereits im 3. Jahrh. vollzogen oder doch grundsätzlich angebahnt worden, so selbst die in der Kaiserzeit weltbeherrschende rote Reliefkeramik, die Terra sigillata; und von allem läßt sich zeigen, daß es organisch aus älterem erwachsen ist.

Die Zusammenhänge sind oben schon vielfach hervorgehoben worden; hier ist nur noch weniges zu bemerken. An sich nicht wichtig, aber doch als Kennzeichen beachtenswert ist das Hinübergleiten aus der rotfigurigen in die schwarzbunte Technik an kleinen Gefäßen: die Polychromie deckt den roten Tongrund bis auf die Grenzlinie des Haares der Gestalten zu. Wichtiger ist eine allgemeine Erscheinung. Oben ist darauf hingewiesen worden, wieviel Elemente des schwarzfigurigen Stiles sich im rotfigurigen nebensächlich gehalten haben. Darunter sind auch Ornamente und selbst kleine Tierfriese. Diese Erscheinung gehört zu jener *Pottier*schen hiérarchie des genres; Hierarchie liegt aber auch in den Formen selbst vor: die Tierfriese orientalisieren, die Ornamente sind teils orientalisierend, teils geometrisch. Mit dem Absterben des rotfigurigen Bilderstils und der ganzen rotfigurigen Technik traten diese Elemente naturgemäß wieder in ihre alten Rechte wie einst die geometrischen Ornamente nach der Erstarrung des kretisch-mykenischen Naturalismus; und wie dort die Erstarrung sich auch an den Naturformen selbst zeigt, so haben wir auch am spätattischen rotfigurigen Stile bereits eine Geometrisierung des vegetabilischen Ornamentes beobachtet. Jetzt fand aber ein Zerfall nach zwei Seiten statt: an die Stelle des streng stilisierten Pflanzenornamentes, dessen alte Hauptformen, Palmette und Lotos, fast ganz verschwanden, traten nicht nur geometrische, sondern auch mehr oder minder naturalistische Formen und selbst die uralte Schmuckornamentik regte sich wieder; in der ornamentalen Bekränzung der Gefäße ist beides verbunden. Dies sind die Hauptelemente der hellenistischen Ornamentik.

§ 997
Abb. 600
Abb. 752 f., 755

Will man auch den Einfluß anderer Techniken zur Erklärung dieser Erscheinungen heranziehen, so ist dagegen nichts einzuwenden. So wäre auf die Hierarchie der Handwerke in der durch die Hausindustrie und die Beziehungen zum Orient vielfach altertümlich gebliebenen Textilkunst mit ihren geometrischen Ornamenten und Tierfriesen hinzuweisen. Allein auch in der Keramik selbst findet sich eine hinreichende Erklärung.

Zwei weitere Triebkräfte wirkten aus entgegengesetzten Richtungen. Von dem willig aufgenommenen, ja gesuchten Einfluß der vornehmen Toreutik war schon im zweiten Buche die Rede; er war für die Firnis- und Reliefkeramik entscheidend und hat bereits in den Therikleia des 4. Jahrh. auf den Weg der hellenistischen Keramik geführt. Damit in gegensätzlichem Zusammenhange steht ein ganz anderer Vorgang. Das wirklich vornehme Geschirr der hellenistischen Zeit war in viel höherem Maaß als früher das Metallgeschirr. Die ihm folgende Keramik wird, so gut sie vielfach war, kaum als so vornehm gegolten haben wie die beste rotfigurige Keramik zu ihrer Zeit. Die ganze Keramik und vollends das

bemalte Tongeschirr sank auf eine tiefere Stufe. Dieses kam dadurch in nähere Berührung mit dem unbemalten oder nur mit ein paar Streifen verzierten einfachsten Gebrauchsgeschirr; der alte Abstand verringerte sich und hellenistische Gattungen wie die Hadrahydrien oder die Festkannen (Lagynoi) wurzeln in diesem volkstümlichen Boden.

Abb. 756, 758 bis 760

Dazu kommt endlich die sepulkrale Buntmalerei, meist auf weißem Grunde, die sich zu den verschiedensten Zeiten vom kretisch-mykenischen Stil an nachweisen läßt. Ihre vergänglichen Werke sind die hellenistischen Nachfahren der attischen weißen Lekythen. Wie früher, so war die Buntmalerei auch jetzt nicht ganz auf das Sepulkralgeschirr beschränkt. Einzelnes ist schon bei der hellenistischen Handwerksmalerei erwähnt worden; denn es handelt sich um eine mehr oder minder genaue Übertragung aus der freien Malerei auf die Keramik. Wir finden dort nicht nur die gleichen Ornamente und Girlanden wie an den Wänden von Delos und Pompei — eine durchgehende Gemeinsamkeit der Ornamentik, die sich auch auf die Firnismalerei und die Reliefkeramik erstreckt —, sondern selbst Quaderreihen und Säulenstellungen wurden mit Firnis auf Hadraurnen gemalt, als ob die Hydria ein Heroon wäre, und auf großen sizilischen Gefäßen erscheinen stattliche Gestalten in ganz freier Buntmalerei wie auf Stelen oder Wänden.

Abb. 757, 762

Abb. 761

§ 998

Eine ähnliche Vorherrschaft eines Stils und eines Ortes, wie sie Athen und der rotfigurige Stil in klassischer Zeit besessen hatten, gab es vom 3. Jahrh. an nicht mehr. Erst in der Kaiserzeit gewann die Terra sigillata eine ähnliche Weltstellung, doch konnte das italische Arretium seinen Vorrang nicht dauernd behaupten; provinzielle, zumal gallische Töpfereien erhoben sich machtvoll. Auf die einzelnen Gattungen der hellenistischen Keramik wird hier nicht näher eingegangen. Die Hauptarten scheiden sich leicht, obwohl allerhand Kreuzungen vorkommen, und bei manchen ist auch der Ursprungsort zweifellos oder wahrscheinlich zu ermitteln. So sind die durch ihre datierten Grabaufschriften auch zeitlich in der ersten Hälfte des 3. Jahrh. festgelegten Hadrahydrien sicher alexandrinisch und von den sogenannten Plakettenvasen, die aufgesetzte Reliefs mit weiß gemalten Ornamenten auf ihrem vollständigen Firnisüberzuge verbinden, ist das gleiche zu vermuten. Bei ihnen scheinen jedoch schon kretische Nachahmungen vorzuliegen und die Ornamentik der sogenannten megarischen Becher, einerlei ob ursprünglich alexandrinisch oder nicht, hat sich vollends rasch verbreitet. Mit einer solchen Verbreitung erfolgreicher Neuerungen ist um so mehr zu rechnen, als in der Reliefkeramik Hohlformen versendet oder durch Abformung leicht gewonnen werden konnten und auch die anderen Techniken keine allzugroßen Anforderungen an die Kunstfertigkeit der Nachahmer stellten; erst die beste Arretiner Sigillata nahm wieder eine wirkliche Sonderstellung ein. So sehen wir ein Netz von Fäden zwischen Alexandria, Kleinasien, Athen, Skythien, Italien gespannt, ohne bisher das geschichtliche Verhältnis vollständig aufklären zu können.

Abb. 757—760

Man tut daher gut, z. B. die „megarischen" Becher und ihre literarisch-bildliche Abart, die „homerischen", nicht ohne weiteres als alexandrinisch zu bezeichnen, obwohl manches für Ursprung der Abart und Ansässigkeit bedeutender Töpfer wie Menemachos in Alexandria spricht. Bei den homerischen Bechern hat man an die alexandrinische Gelehrsamkeit gedacht, doch braucht dies nur für ihre vorausgesetzten Metallvorbilder zu gelten, und solche spielen auch in die Frage nach der Herkunft mancher rein ornamental verzierter Gefäßarten hinein; so bei der nach einem wichtigen Fundort an der Akropolis sogenannten Westabhangkeramik, deren Ursprung man bald in Kleinasien, bald in Athen gesucht hat. Zweifellos ist hier nur, daß auch sie alsbald an mehr als einem Ort hergestellt wurde, so jedenfalls in Alexandria und anscheinend auch in Skythien. Dabei handelt es sich übrigens nicht um eine ganz fest umrissene Gattung; man kann die Grenzen weiter oder enger ziehen, Unterarten und Kreuzungen feststellen. Ihre Entwicklung führt von weißer und gelber Bemalung bezw. leicht plastischer Aufhöhung mit Tonschlamm zur Ritzung und von schwarzem über grauen zu rotem Firnis: der Weg führt hier von den attischen Therikleia, jener glänzenden toreutisierenden Firniskeramik des 4. Jahrh., zu den Vorstufen der Terra sigillata. Solche haben wir oben bereits an einer ganz einheitlichen Gattung der Firniskeramik, den kleinen Gefäßen und zwar im besonderen Schalen mit leicht eingepreßten Ornamenten (kleinen Palmetten) kennen gelernt; auch dort führt die Entwicklung vom schönsten Schwarz über Zwischenstufen zum Rot.

Abb. 752 f., 755

Ein ähnlicher Übergang läßt sich in Italien beobachten: auf die sogenannte Calener folgt die Arretiner Reliefkeramik als feinste Blüte einer anscheinend in Kleinasien und Italien parallelen Entwicklung der Terra sigillata. Über die geschichtliche Stellung der Calener Ware wird noch gestritten; die vorsichtigere Bezeichnung als italische schwarzgefirnißte Reliefkeramik läßt die Fragen offen, ob griechischer, zum Teil alexandrinischer Einfluß in Italien, oder umgekehrt, und ob ein Vorrang Kampaniens oder Apuliens anzunehmen ist. Gute Gründe sprechen für griechischen Ursprung auch dieser Gattung und Cales hat schwerlich eine ähnliche Bedeutung wie Arretium gehabt. Einfacher liegen die Dinge bei der schwarzbunten Hauptgattung in Italien: die sogenannte Gnathiaware ist eine apulische Gattung von entschiedener Eigenart und steht in enger Beziehung zu der letzten rotfigurigen Keramik Apuliens, neben welcher sie bereits in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. auftritt; sie ist bis in den griechischen Osten gedrungen, scheidet sich aber deutlich von den ihr entsprechenden östlichen Gattungen. Weder auf diese geschichtlichen Fragen noch auf die einzelnen Gattungen selbst kann hier näher eingegangen werden; denn bei dem Stande der Forschung heißt es da: alles oder nichts. Nur die seltenen bildlichen Szenen, die der attischen Weißmalerei auf Firnis folgen, seien noch hervorgehoben. So zeigt eine alexandrinische Hydria den Geryoneskampf des Herakles, eine andere in Kypros gefundene von unbekannter Herkunft anscheinend eine dionysische Kultusszene, eine pontische Amphora zwei Eroten, ein Kantharos aus Oreos zwei Lastträger und auf Gnathiavasen kommen von Eroten gelenkte Gespanne und dergleichen vor (vgl. auch die verwandten latinischen Pocola). Die Malweise ist in der Regel mehr flächenhaft und zeichnerisch als malerisch; nur die pontische Amphora fällt durch die verhältnismäßig weitgehende malerische Durchbildung der Gestalten auf. — Der Ausdruck des hellenistischen Formgefühls in der toreutisierenden Keramik ist schon im zweiten Buch im großen Zusammenhange der Entwicklung der Gefäßformen seit dem Archaismus gekennzeichnet worden. Auch die Eigenart des dekorativen Empfindens der hellenistischen Zeit drückt sich in der oft spielend leichten Verzierung mit Ornamenten, Kränzen, Gegenständen deutlich aus.

§ 999

Abb. 754

Bevor wir uns der helltonigen und polychromen Vasenmalerei zuwenden, bedarf es noch eines Blickes auf zwei technische Neuerungen. Die eine liegt in der Entwicklung einer pastosen Barbotinetechnik aus dem alten Aufschlemmen von leichtflüssigem Ton. Damit ließen sich ähnliche Reliefwirkungen wie in der dafür vorbildlichen Glasarbeit erreichen und dies ist zumal in der Sigillatakeramik in großem Umfange geschehen. Es geschah auch bei der kostbarsten Keramik des Hellenismus, der Glasurware, in welcher die Griechen nun endlich die durch ihre Firnistechnik im Hintergrund gehaltene orientalische Fayencetechnik zu feinster, mit der Toreutik wetteifernder Farben-, Glanz- und Reliefwirkung brachten. Es ist die vornehmere Parallele zu den Vorstufen der Arretiner Sigillata; in dieser ist dann die Glasur, aber nicht die Bleiglasur der Fayence, sondern eine alkalische, in höchster Vollendung auf die gewöhnliche Reliefkeramik übertragen und ihr damit erst das weite Feld eröffnet worden, das der kostbaren und gebrechlichen Fayence verschlossen war. Erst jetzt war der kretisch-griechische Firnis wenigstens in seiner Eigenschaft als glänzender Gefäßüberzug ersetzt; nachgelebt hat er freilich noch bis ins 4. Jahrh. n. Chr. und in der spätrömischen Keramik ist er bis an den Rhein vorgedrungen. Es ist bezeichnend, daß die Griechen die Glasurtechnik erst übernahmen, als ihre Firnistechnik in Verfall zu geraten begann; sie hat sich nur in Italien, zumal in Kampanien, länger auf ansehnlicher Höhe gehalten. Der Niedergang Athens und der im Hellenismus wieder wachsende Einfluß des Orients spricht sich in diesem doppelten Vorgang aus. Die neue Gattung ist wahrscheinlich alexandrinischen Ursprungs, doch ist diese Ware allem Anscheine nach auch in Kleinasien hergestellt worden. Es ist aber bezeichnend, daß hervorragende späthellenistische Gefäße mit bildlichen Barbotinereliefs, die mit guten Gründen einer kleinasiatischen Werkstatt zugewiesen werden, dennoch starken alexandrinischen Einfluß verraten.

Die Hauptgattungen der helltonigen Firnismalerei sind die alexandrinischen Hadrahydrien und die Lagynoi (Festkannen). Auch hier sind die Gattungsgrenzen nicht ganz bestimmt. Die typische Form der Lagynos mit dem niedrigen, toreutisch scharfkan-

§ 1000

Abb. 756

tigen Körper und dem schlanken hohen Halse kommt auch in anderer Technik und mit Reliefschmuck vor und kann andrerseits innerhalb der helltonigen Ware zu einer gewöhnlichen kugligen Kanne banalisiert erscheinen — eine Nebenform, die an die Herkunft der Gattung aus dem kunstlosen Gebrauchsgeschirr erinnert; es gibt denn auch ganz andere Formen von gleicher Technik, d. h. mit gelbbraunem Firnis auf weißlichem Überzuge. Dieser Überzug, der in der Keramik zu den verschiedensten Zeiten immer wieder neu auftritt, ist nicht so merkwürdig, daß man ihn aus einem Zusammenhange mit altjonischer oder kykladischer Technik erklären müßte; es liegt allzu nahe, grobem Ton dadurch eine feine Oberfläche zu geben. Der Ursprungsort der Lagynoi ist unbekannt; der Verzierung und den gelegentlichen Inschriften nach möchte man ihn im Bereich eines bedeutenden Dionysoskultus suchen; dazu paßt das aus anderen Gründen vorgeschlagene Delos nicht besonders. Die beliebte Verzierung der Schulter mit Ranken, Zweigen, Kränzen, Leiern, Flöten, Amphoren und anderen Gegenständen bis zur Lampe, die dem Trinker heimleuchtet, Delphinen u. a. m. knüpft an die bis in den Hellenismus verfolgbare Überlieferung der klassischen schwarzbunten Omphalosschalen an. Daneben kommt auch eine rein geometrische Verzierung vor. Die Gattung reicht bis in späthellenistische Zeit herab.

Abb. 757—760 Die Hadrahydrien sind offenbar auch aus dem gewöhnlichen Gebrauchsgeschirr entwickelt und scheinen nach ein paar Menschenaltern wieder darin einzumünden; ihre wenig vornehme Form schwankt stark und hat keine entschiedne Durchbildung erfahren. Sie treten in zwei Hauptarten auf, zwischen welchen Übergänge vermitteln; unter diesen kann man eine kleine Sondergattung feststellen. Die Hauptgattungen stehen in entschiedenem Gegensatze zueinander, obwohl sie im ganzen gleichzeitig zu sein scheinen. Die eine ist mit braunem Firnis, oft auch Weiß und bisweilen noch etwas Rosa auf ledergelbem Tongrunde bemalt und verwendet bei ihren nicht allzu häufigen Gestalten meist die Ritzung ähnlich wie der böotische Kabirionstil, mit dessen weiterem Kreise sie sich auch in der Ornamentik berührt. Die andere zeigt freie Buntmalerei auf weißem Überzug und verschmäht demgemäß auch das ornamentale System der Firnisgattung durchaus. Zwischen beiden steht eine Firnishydria mit weißem Überzug und jene Sondergattung, in welcher Firnis- und Buntmalerei auf einem lackartigen gelben Überzuge durcheinandergehen. Einmal ist auch eine Firnishydria später in besonderer Weise bunt bemalt worden. Auch plastische Verzierung kommt gelegentlich vor, so große Akanthosblätter unten am Bauch und Bukranien und Girlanden am Hals oder ein Kranz, der bei der polychromen Gattung sogar Blätter aus Erz enthalten kann, auf der Schulter; man sieht hier die Entstehung eines Ornamentes aus wirklicher sakraler Bekränzung, die auch in den Girlanden der oben schon erwähnten aufgemalten Architekturen vorliegt. So ist auch eine durch die Henkel geschlungene Binde zu verstehen; auf ihrer Firnisfläche ist ein Tierfries weiß aufgemalt. Friese oder Felder mit Tieren sind auch sonst neben der vorwiegend vegetabilischen Ornamentik der Firnisgattung beliebt.

§ 1001 Das dekorative Moment ist auch in den Bildern stark, bei jagenden Eroten oder rennenden Gespannen ebenso wie etwa bei Nike zwischen großen Dreifüßen oder bei gereihten Waffenläufern. Gegenständlich fällt das agonistische Element an diesen für das Grab bestimmten Gefäßen auf; es findet sich auch auf den polychromen Hydrien, wo mehrmals die Darstellung einer panathenäischen Amphora, einmal sogar mit dem flüchtig angedeuteten Bilde zweier Läufer darauf vorkommt — wohl Fackelläufern, denn daneben sind ein Palmzweig mit Binde und eine Fackel gemalt. Man erinnert sich dabei, daß auch panathenäische Amphoren als Graburnen benutzt wurden. Umgekehrt findet sich von den für die polychrome Gattung bezeichnenden Grabbeigaben, allerhand Waffenstücken und Abb. 757 weiblichem Gerät wie Truhe, Spiegel, Fächer, einzelnes gelegentlich auch auf Firnishydrien; auch Federn, wohl Priesterabzeichen, und der Blitz des Zeus kommen vor. Noch auffälliger sepulkral ist ein Paar sorgfältig gemalter derber Schuhe, die mit einer roten Schnur an den Henkeln befestigt gedacht sind, auf einer polychromen Hydria; denn darin sind gewiß die Totenschuhe für die Wanderung ins Jenseits zu erkennen. Auch die Darstellung eines Grabmals findet sich. Auf einer Hydria der Zwischengattung ist ein Altar mit der Inschrift μνήμη, einem Beil und zwei Leiern daran gemalt (auf einer anderen eine Kampfszene).

So entschieden sepulkral ist nur ein Bild der Firnisgattung: eine Grabstele mit der Inschrift Lais auf zwei Stufen zwischen zwei klagenden Sirenen, das Ganze ohne Ritzung mit derben flüchtigen Pinselstrichen in Umrißzeichnung in perspektivischer Schrägansicht hingeworfen. Flüchtig und geringwertig sind auch die mehr oder minder schwarzfigurig mit Ritzung und gelegentlichem Weiß gemalten Bilder; sie stehen tief unter dem Durchschnitte der Kabirionkeramik und von deren drastischem Ausdruck ist vollends keine Rede — auch bei zwei scheinbar karikierten, aber vielleicht nur Neger darstellenden Gestalten eines unerklärten Bildes nicht. Es handelt sich dabei vielleicht um den auf archaischen griechisch-ägyptischen Vasen dargestellten sakralen Knüppelkampf der Ägypter — der übrigens leicht einmal vom Agon ins Grab führen konnte. Am leidlichsten gemalt sind noch einzelne große Köpfe, die, wie so oft, auch hier dekorativ verwendet sind. Im ganzen aber zeigt gerade dieses Nachleben den völligen Verfall der Gestaltenmalerei in der einst weltbeherrschenden Firnistechnik, und auch mit der Ornamentik steht es nicht viel besser; man sieht, daß es mit der alten Vasenmalerei zu Ende ging. Den gleichen Eindruck macht eine kleine Gattung pontischer Tierfriesgefäße, in welcher Silhouetten- und Umrißmalerei durcheinander gehen; sie erinnert etwas an jene sonderbare bötische Gattung, in welcher klassische und primitive Züge wunderlich gemengt sind.

Abb. 758

Abb. 759

Erfreulicher ist die anspruchslose Buntmalerei der polychromen Hydrien und ihrer mannigfachen Verwandten rings ums Mittelmeer und am Pontus: ein bescheidner Abfall der großen Malerei in ihrer handwerklich dekorativen Form. Meist handelt es sich nur um kräftige Girlanden, Zweige und Binden, die wirklichen Schmuck malerisch nachahmen; so nicht nur auf den Hadrahydrien, sondern auch auf kyrenäischen Hydrien, kyprischen Kannen, myrinäischen Cisten und Büchsen, skythischen und etruskischen Urnen und sonstigen Sepulkralgefäßen. Noch in einem gallischen Grabe römischer Zeit sind solche Kannen gefunden worden; sie stammen gewiß aus Italien, wo nicht nur jene etruskischen Urnen, sondern auch bildlich verzierte apulische Gefäße in dieser Technik vorliegen. Strenger stilisiert und einfarbig rötlich violett ist die vegetabilische und geometrische Ornamentik einiger zum Teil sehr eleganter Kannen aus karthagischem Gebiet; sie stehen der Firnisgattung von Hadra näher, und zwar auch technisch durch die gelegentliche Verwendung der Ritzung, ohne deren tektonische Strenge zu erreichen. Ähnliches findet sich auch auf einer weißgrundigen Hadrahydria, wogegen der große schattierte Mäander einer theräischen bunten Kanne dort nur in der Firnisgattung vorkommt. Reichere Bemalung der bunten Hadragattung ist nicht häufig; sie hat bis zu dekorativen Stilleben geführt. Höchst reizvoll ist jene panathenäische Amphora mit Palmzweig und Fackel; die Farben sind ebenso licht und leicht wie die Zeichnung schlank und graziös; es ist echt hellenistische Charis in diesem flüchtig hingeworfenen Bildchen. Weniger spielende Kunst als sepulkrale Sachlichkeit zeigen jene Totenschuhe und das weibliche Gerät; von den Waffen sind zumal ein an der Binde hängendes Schwert und ein Schild mit schräg gesehenem, natürlich gebildetem Gorgoneion dekorativ wirksam.

§ 1002

Abb. 760

Abb. 757

Auch eine skythische Urne zeigt einen Stillebenfries von Gefäßen, Früchten und Blüten — vielleicht unter alexandrinischem Einfluß; denn sonst gibt es in der dortigen sepulkralen Buntmalerei nur Girlanden und Kränze oder aber bildliche Szenen wie auf den letzten rotfigurigen Vasen, von Satyrn und Mänaden bis zu Kämpfen von Griechen und Amazonen; sicher sepulkral sind Sirenen. Diese nur für den Grabgebrauch gefertigten, sehr wenig haltbaren Gefäße scheiden sich in drei Gattungen. Die der erstgenannten Urne zeigt einen weißen Überzug und beschränkt sich gewöhnlich auf geometrische und vegetabilische Ornamentik; nur selten kommen auch große weibliche Köpfe vor. Eine andere Gattung stellt auf dem Tongrunde nur einen ganz dünnen Malgrund für die Ornamente und die Gestalten her; daneben bleibt entweder der Tongrund stehen oder er wird schwarz abgedeckt. Dies geschah offenbar unter dem Einflusse der dritten Gattung, deren Ton schwarz gefärbt ist. Hier sind die Farben besonders bunt und pastos aufgetragen, um auf dem dunklen Grunde kräftig zu leuchten; der weiße Malgrund der anderen Gattungen gestattete einen dünnen Auftrag der nur durch ein leichtes Temperamittel gebundenen Mattfarben. Diese örtliche Sepulkralkeramik schließt sich in den Gefäßformen, der Verzierungsweise und den Bildern eng an den späten rotfigurigen Stil an; nur in der Technik weicht

Abb. 702

diese freie Buntmalerei von den attischen Vorbildern ab. Sie reicht vom Anfang des 3. bis zu dem des 2. Jahrh. Über hundert Gefäße sind bekannt und ihre Veröffentlichung ist vorbereitet, aber durch die Verhältnisse verzögert worden; hier kann daher nicht näher darauf eingegangen werden.

Auch in Unteritalien sind bildlich verzierte bunte Sepulkralgefäße nicht selten. Am häufigsten, aber auch am geringwertigsten sind die großen Askoi von Canosa, die durch ihren etwas barbarisch übertriebenen Statuettenschmuck auffallen. An ihnen finden sich nicht nur einfache Ornamente wie Schuppen, Einzelpalmetten, Räder, Rosetten, sondern auch geflügelte Pferde, Seepferde und Delphine in den im Hellenismus beliebten lichten Farben, zumal Rosa und Hellblau. Reicher und feiner ist die Bemalung anderer, offenbar auch apulischer, und zwar wahrscheinlich canosinischer Gefäße wie Kanne, Schüssel, Kantharos; eine bauchige Urne mit flach gewölbtem Deckel ist in Cumae gefunden worden. Der Grund ist teils weiß gelassen, teils rosa oder blau bezw. violett gefärbt, so daß die Gestalten sich im ganzen hell abheben wie im rotfigurigen Stile. Die Malerei ist mehr flächenhaft dekorativ als naturalistisch und wo eine Art landschaftliche Raumandeutung vorliegt, ist sie auch mehr ornamental-vegetabilisch als wirklich landschaftlich; die reichlichen Füllrosetten und Sterne wirken stärker als die bisweilen aus dem rotfigurigen Stil entlehnten Pflanzen. Es scheint daher, daß die Töpfer textilen Vorbildern folgten. — Das schlecht erhaltene Cumaner Gefäß zeigt auf dem Deckel Nereiden auf Hippokampen, am Bauch einen großen Frauenkopf und eine stark bewegte Szene, die trotz mancher Bedenken wohl mit Recht auf den Tod des Aktaion bezogen worden ist. Auf zwei Kantharoi erscheinen die gewöhnlichen Jünglings- und Mädchentypen der apulischen Vasenmalerei, auf größeren Gefäßen rennende Viergespanne, darunter auch ein von Athena gelenktes, nebst fliegenden Eroten oder Nike. All das ist mehr dekorativ als malerisch; vollkommen freie Gestaltenmalerei findet sich dagegen auf den oben schon erwähnten großen Gefäßen aus Sizilien (Centuripa); erhalten sind nur einige Reste sakraler und dionysischer Szenen auf weißem Grund. Eine kräftige, tektonisch-ornamentale Reliefverzierung betont den architektonischen Charakter dieser Gefäße und begründet damit gleichsam die malerische Freiheit der Bilder.

Abb. 761

§ 1003 Literatur. Sonstige Kleinkunst §§ 44 ff., 784 ff., 919. — Keramik. Vgl. §§ 346 ff. (panathenäische Amphoren), 778 ff. (Kabirion und sonstiges Böotische, vgl. 208 ff., wo auch Buntes), 437 ff. (Firnis- und Reliefkeramik), 350 ff. (777, Schwarzbunt und Weiß auf Firnis; zur Fortsetzung der Omphalosschalen im Hellenismus *Picard* Rev. arch. XXII 1913, 170 f.), 771 ff., 775 (Erlöschen des attischen rotfigurigen Stils), 774 (Übergang ins Schwarzbunte), 330 (Reste des Schwarzfigurigen im Rotfigurigen), 773 (Geometrisierung des späten rotfigurigen Ornaments), 37, 428 (allgemeine Entwicklung des Ornamentes), 45, 47 (Textilkunst), 429, 773 (Toreutik), 303, 307 (hellenistisches Formgefühl), 439 (grobes Gebrauchsgeschirr); *Evans* Archaeologia LXV 1914, 27 Tf. 4 (altkretische bunte Sepulkralware). — Die Darstellungen von *Picard* und *Pottier* DA V 654 ff., 660 ff.; *Walters* I 488 ff. Tf. 48, II 430 ff. Tf. 66 ff.; *Rayet-Collignon* Céramique 327 ff. Tf. 13 f. sind teils allzu knapp, teils ungleich, teils veraltet. Wichtigste Kataloge: (*Böhlau*) Samml. Vogell, Kassel 1908, 26 ff. (zumal Tf. 6 f.); *Edgar* Cat. gén. ant. du Caire, Greek Vases, Cairo 1911, 34 ff. Tf. 14 ff.; *Walters* Cat. roman pottery Brit. Mus., London 1908; *Behn* Röm. Keramik, Mainz 1910. — Grundlegend *Dragendorff* Bonner Jahrb. XCVI 1895, 18 ff., CI 1897, 140 ff., CIII 87 ff., der die Terra sigillata im weitesten Rahmen der gesamten hellenistischen und kaiserzeitlichen Keramik behandelt. Neuere Funde und Forschungen haben das von ihm entworfene Bild erheblich bereichert, aber nicht in wesentlichen Zügen geändert. Sehr reich und wertvoll ist die neuere Literatur zur Terra sigillata; hier kann nur einzelnes von besonderer Bedeutung hervorgehoben werden (anderes, zumal für die Anfänge, unten passim): *Chase* The Loeb Collection of Arretine pottery, New York 1908. *S. Loeschcke* Mitt. Altert. Kommiss. Westfalen V 1909, Die keramischen Funde aus Haltern, vgl. *Hähnle* ebda VI 1912; *Déchelette* Les Vases céram. ornés de la Gaule romaine, 2 Bde. Paris 1904; *S. Loeschcke* Ath. Mitt. XXXVII 1912, 344 ff. (kleinasiatische Sigillata der Kaiserzeit). *Knorr* Töpfer und Fabriken verzierter Terra Sigillata des 1. Jahrh., Stuttg. 1919. *Oswald* und *Pryce* Terra sigillata, London 1920. Die alkalische Glasur der Sigillata setzt *Zahn* bei *Wiegand* Priene 440 f. und Ber. Kunstsamml. Berlin XXXV 1914, 277 mit der sog. Lasur des Firnisses gleich. Ob diese Scheidung von Farbe und Glanz des Firnisses und vollends die Gleichsetzung der alten Lasur mit der neuen Glasur richtig ist, fragt sich noch; das letzte Wort darüber ist noch nicht gesprochen; es kann schwerlich ohne Hilfe der exakten Technologie geschehen. Vgl. §§ 221, 243. — Den bequemsten, wenn auch naturgemäß keinen erschöpfenden Überblick gibt *Pagenstecher* Expedition Sieglin II 3, D. griech.-ägyptische Sammlung E. v. Sieglin, Leipzig 1913, 13 ff., 237 ff., wo nachträglich noch das gleichzeitige vorzügliche Werk von *Breccia* berücksichtigt ist: La necropoli di Sciatbi, Catal. gén. antiqu. ég., Musée d'Alexandrie (vgl. auch Musée égyptien III, Hadraurnen). *Pagenstechers* Darstellung wird ergänzt durch seine früheren, hier ge-

Abb. 754 f. Abb. 758 Abb. 757, 759 f.

legentlich berichtigten Arbeiten Amer. Journ. Arch. XIII 1909, 387 ff. Tf. 9 ff. (Hadraurnen, vgl. *Merriam* I 1885, 18 ff. Tf. 1, wo auch eine Plakettenamphora; mehr *Sieglin* 53 ff. Tf. 19; kretische Nachahmungen *Watzinger* Berl. phil. Woch. XXX 1910, 725); Bull. soc. arch. Alexandrie XIV 1912 Tf. 14 ff. (unteritalisches Schwarzfiguriges, vgl. *Sieglin* 9; Mon. d. Lincei XXII Tf. 108, 1—3; Hadra schwarzfigurige Bilder); Röm. Mitt. XXVII 1912, 119 f. (Hadra polychrom, dazu Ant. Denkm. III Tf. 34 *Six:* panathenäisch, Schild mit Gorgoneion, dessen leichte Schrägstellung selbst bei plastischen Schmuckschilden; so *Zahn* Ber. Kunstsamml. Berlin XXXV 1914, 71) und vor allem Die calenische Reliefkeramik, 8. Ergänzungsheft d. Jahrb., 1909, mit Nachträgen Jahrb. XXVII 1912, 146 ff.; *Sieglin* 57 ff., 239 f.; vgl. dazu *Watzinger* Berl. phil. Woch. XXX 1910, 724 ff.; *Körte* Gött. gel. Anz. 1913, 253 ff., inhaltreich, aber Einwänden ausgesetzt (*Sieglin* 239 f.). — Über die Gnathiaware *Pagenstecher* Anz. XXIV 1909, 2 ff., vgl. 1910, 464 ff. Nr. 6; Unterital. Grabdenkmäler, Straßb. 1912, 14 f.; Cal. Reliefker. 15 (latinische Pocola, dazu *Wolters* Athen. Mitt. XXXVIII 1913, 194 f.; *Picard* Mélanges Arch. Hist. XXX 1910, 99 ff. [Amer. Journ. Arch. XIV 1910, 508 f.]); *Picard* Bull. hell. XXXV 1911, 177 ff. Tf. 5 ff., der 197 ff., 206 ff. auch Griechisches heranzieht und dabei Nachträge zu *Watzingers* grundlegender Behandlung der Westabhangkeramik gibt: Athen. Mitt. XXVI 1901, 67 ff. (anderes 55 ff.) Tf. 3 f.; vgl. *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. 268 ff. Tf. 21. Weiteres hierzu Rev. arch. XXII 1913, 168 ff., wo auch Bemerkungen zu der vortrefflichen Monographie von *Leroux* Lagynos, Diss. Paris 1913, und Sonstiges (161 ff., 174 ff., γραμματικὰ ἐκπώματα, vgl. *Wolters* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 198, 2). — Auf feinster Kennerschaft beruhen die an vielfältigen Bemerkungen reichen Arbeiten von *Zahn*, so zumal in *Wiegand* und *Schrader* Priene 394 ff.; Jahrb. XXIII 1908, 45 ff., wo geschlossene Fundgebiete und Gattungen aus Kleinasien und Skythien behandelt sind, besonders wertvoll für die megarischen Becher und Verwandtes (vgl. *v. Bissing* Festrede Akad. München 1912, 72) sowie für die ältere Terra sigillata (zu dieser auch *Courby* Bull. hell. XXXVII 1913, 418 ff.: delische Funde, Pergamon). Weiteres Anz. XXII 1907, 227 ff. (galatische Keramik unter griechischem Einfluß); Ber. Kunstsamml. Berlin XXX 1909, 263 ff. (Anz. XXIV 1909, 559 ff., römische Reliefpfanne); XXXV 1914, 277 ff., Glasurware, vgl. Jahrb. a. O. 76 f.; *Pagenstecher Sieglin* 118 ff.; Anz. XXXII 1917, 55 ff. Für die Frage des Ursprungs sind nicht nur die durch ihre Königsinschriften ins 3. Jahrh. gesetzten Ptolemäerkannen wichtig (*Sieglin* 119 Tf. 31 f.), sondern auch kleine Lekythen attischer Form, wohl noch vom Ende des 4. Jahrh. aus Abusir: *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 10. Vgl. auch *Pottier* Rev. arch. I 1903, 12 ff.; *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 130 Tf. 11, 3; Not. d. scavi 1892, 83; 1910, 479; *Richter* Bull. Metropol. Mus. XI 1916, 64 ff. (mir unzugänglich).

Abb. 752 f.
Abb. 756

§ 1004 Megarische Becher und Verwandtes. Die Gattung wird zurzeit von Fräulein *Elsa Mahler* in einer von *Pharmakowski* auf Grund seiner olbischen Funde angeregten Basler Dissertation bearbeitet. Dabei zeigt sich, daß die für alexandrinischen Ursprung der ganzen Gattung angeführten Gründe nicht stichhalten. Von der bei *Dragendorff* XCVI 28 f. und *Zahn* Jahrb. 1908, 45 ff. angegebenen Literatur wird hier nur das Wichtigste nebst einigem Weiteren genannt. *Pagenstecher Sieglin* 64 ff. Tf. 20 (Menemachos, ziemlich jung nach *Zahn* Ber. XXXV 293 f.), vgl. Tf. 22 f.; *Benndorf* Griech. und sizil. Vasenbilder Tf. 56 ff.; Samml. Vogell 28; Bull. commiss. arch. Petersb. 1901, 45 ff. (*Pharmakowski*, Zeitansatz); 1902, 93 ff. (*v. Stern*, Technik); *Bobrinski* Rev. arch. III 1904, 8; Brit. Mus. Catal. IV Tf. 15 f., vgl. *Kern* Eleusin. Beiträge, Halle 1909, 14 ff.; Jahrb. III 1888, 252; Journ. hell. stud. XXII 1902, 3; *Siebourg* Röm. Mitt. XII 1897, 40 ff. (italisch); *Deonna* Rev. ét. gr. XX 1907, 1 ff. (Lampen aus den gleichen Werkstätten), vgl. Rev. arch. X 1907, 255; *Winter* Anz. XII 1897, 128 ff. (toreutische Parallelen, Hildesheimer Silberfund). Homerische Becher und Verwandtes: grundlegend *Robert* 50. Berl. Winckelmannsprogr. 1 ff.; Hermes XXXVI 1901, 159; Jahrb. XXIII 1908, 184 ff. Tf. 5 f.; XXXIV 1919, 65 ff. Tf. 5 f.; Arch. Hermeneutik 365 ff., vgl. 186 ff.; Oidipus 452 (326); *Winter* Jahrb. XIII 1898, 80 ff. Tf. 5, vgl. *v. Wilamowitz* Anz. 229; Ἐφ. 1907, 83 ff. Tf. 4 (*Philadelpheus*); 1910, 81 ff. Tf 2 (*Arvanitopullos*); 1914, 50 ff. Tf. 1, *Versakis*, berichtigt von *Kuruniotis* 1917, 155 ff.; 1914, 210 ff. Tf. 6 (*Kyparissis*); Πρακτικά 1912, 111 f. — Beispiele gröberer Reliefkeramik von vorwiegend örtlichem Charakter: *Pagenstecher Sieglin* 70 ff.; *Thiersch* Ath. Mitt. XXVII 1902, 157 ff.; *Robinson* Amer. Journ. Arch. XIII 1909, 30 ff.

Bilder. Für die Hauptgattungen werden hier keine Einzelbelege gegeben, denn dieser Überblick kann dem Leser, der ins einzelne gehen will, die selbständige Benutzung der Literatur auch sonst nicht ersparen. Beispiele der Hellmalerei auf Firnis: alexandrinische Hydria *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 124, 59, vgl. *Pagenstecher Sieglin* 25; kyprische Hydria *Walters* I 489 (Excav. in Cyprus 77, 140); pontische Amphora Samml. Vogell 34 (*Rostowzew* Denkm. d. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 45, 6); Kantharos von Oreos *Graindor* Rev. ét. anc. 1905, 325 ff. Tf. 5; Gnathia Bull. hell. XXXV 1911, 188 f. Tf. 5 (pocola s. o.). Vgl. *Dragendorff* Thera II 40, 126: ein Bock vor einem knorrigen Baum.

Abb. 754

Polychromie (Hadra Farbtafeln *Sieglin* Tf. 16 ff.; Ant. Denkm. III Tf. 34): *Pottier* Mon. Piot XX 163 ff. Tf. 11 f. (nachzutragen *Furtwängler* Berlin Nr. 4088, Thera; *v. Bissing* Anz. XIV 1899, 57: Cumae und Etrurien, s. u.), ausgehend von den Funden aus Canosa und Karthago; zu ersteren *Picard* Bull. hell. a. O. 206 f.; Canosa: *Jatta* Röm. Mitt. XXIX 1914, 101 ff. Tf. 8 ff., farbig (die Farbtafeln bei *Biardot* Les terres cuites funèbres, Paris 1872, 40 ff. sind viel zu grell); einfarbige Abbildungen Not. d. scavi 1898, 217 f.; 1899, 300 f., vgl. *Maxim. Mayer* und *Patroni* ebda, *Cozzi* 1896, 494 f.; Reliefbüchsen mit gemaltem Ornament *v. Rohden* Ann. d. Inst. 1884, 30 ff. Tf. E (*Jatta* 108); *Pagenstecher* Jahrb. XXVII 1912, 150. Cumae *Gabrici* Mon d. Lincei XXII 637 f., 735 ff. Tf. 119 f. Etruskische konische Urnen mit Binden und Zweigen *Rostowzew* Neapolis I Tf. 1, 1, Bonn Nr. 557; vgl. die ähnliche Ciste *Pottier-Reinach* Nécropole de Myrina 229 f. Skythische Sepulkral-

Abb. 757

ware *v. Stern* Balt. Studien z. Arch. u. Gesch., Festschr. 1914, 48 ff.; Compte rendu Petersb. 1874 Abb. 761 f. Tf. 2, 5 ff.; 1878–79 Tf. 1, 5 (Beispiele in Berlin). Sizilische Gefäße *Pace* Ausonia VIII 1913, 27 ff. — Viel Wertvolles aller Art ist auch in den mir größtenteils unzugänglichen russischen Veröffentlichungen von *Rostowzew*, *v. Stern*, *Pharmakowski* u. a. enthalten, so in den Zapiski der Odessaer Ges. f. Gesch. u. Altertümer, zumal XXII 1900 (Glasurware); XXVI 1906, XXVIII 1910 (alles *v. Stern*), XXX 1912 (*Rostowzew;* Tf. 4 hellgrundige Tierfriesbüchsen); Denkm. Mus. bild. Künste Alex. III., Moskau 1912, 61 ff. Tf. 11 (Hadra; 66 Quaderarchitektur); Compte rendu (Otschet) Petersb. 1901 (1903) 10 ff. mit französischem Résumé von *Pharmakowski*, der auch in seinen Berichten im Anzeiger neue Funde veröffentlicht hat, zumal XXIV 1909, 153 ff. (feinste bildliche Barbotinetechnik, vgl. Bonner Jahrb. CI 144 ff., *Dörpfeld-Winnefeld* Troja u. Ilion II 445 und die Glasurware *Zahn* Ber. XXXV 306); XXV 1910, 210 ff., 234 f.; XXVI 1911, 225 ff. (auch Glasurware). — Zum Abschluß seien noch zwei figürliche Gefäße von wahrhaft großmeisterlicher Kunst genannt; das eine, in verschiedenen Beispielen erhaltene, geht denn auch auf eine Statue zurück: die trunkene Alte, die ihre Lagynos im Schoß hält, wahrscheinlich ein Werk des hellenistischen Bildhauers Myron. Vgl. *Leroux* Lagynos 73 f.; 'Εφ. 1891 Tf. 10; Catal. Musée Aloui (VII) Tf. 33, 115; *Wolters* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 196 (οἰνοφόρος). Ebenbürtig ist der Neger Samml. Vogell 4, 53 Nr. 523 Tf. 8, 12. — Kurze vorläufige Angaben über reiche Funde an hellenistischer Keramik verschiedenster Art in Sardes: *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 436.

ANHANG

Maler unbekannter Zeit

Von den Malern und Malerinnen, deren Zeitansatz fraglich oder ganz unbestimmt ist, § 1005 sind manche schon oben in verschiedenem Zusammenhang herangezogen worden. Hier werden noch diejenigen, zu deren Erwähnung bisher kein Anlaß war, kurz zusammengestellt. Die meisten stammen aus den alphabetischen Listen der Maler zweiten und dritten Ranges bei Plinius XXXV 138 ff. und 146 — eine Rangordnung, die für uns, wie wir gesehen haben, nicht verbindlich ist. Einige nennt Diogenes Laertius unter seinen Homonymen, der Rest ist uns durch gelegentliche Angaben verschiedener Art bekannt. Die Mehrzahl dürfte dem 4. Jahrh. und der hellenistischen Zeit angehören; diese an sich naheliegende Annahme wird durch die Analogie der zeitlich festgelegten Maler in den plinianischen Listen noch wahrscheinlicher gemacht. Die Namen sind im folgenden alphabetisch gereiht.

Anaxander Plin. 146. *Brunn* II 291 f. fragt ohne weiteren Grund als den Anklang des Namens, ob hier nicht vielleicht Anaxandra, die Tochter des Sikyoniers Nealkes, gemeint sei.

Anaxenor von Magnesia wird von Eustathios erwähnt, weil er bei dem Bild eines Sängers mit der Inschrift nicht ganz auskam und durch das Fehlen des letzten Buchstabens Heiterkeit erregte. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2116; *Brunn* 301.

(Andron), unsichere Lesung bei Vitruv III praef. 2, s. u. bei Polykles.

Aristarete s. u. bei Nearchos. Vgl. Autobulos (Olympias).

Aristomenes von Thasos wird von Vitruv III praef. 2 unter den tüchtigen, aber nicht erfolgreichen Malern genannt. In einem Epigramm des Antipater, das in der Anthologie doppelt überliefert ist, wechselt dieser Name mit Aristomachos und der Meister wird als Strymonier bezeichnet, ein dichterischer Ausdruck für die Herkunft aus der Umgebung des Flusses. Es liegt daher nahe, beide Erwähnungen auf den gleichen Künstler zu beziehen, obwohl es auch nur wahrscheinlich, aber nicht sicher ist, daß Antipater von einem Gemälde spricht. An sich ließe sich die Darstellung, eine gemeinsame Weihung dreier Hetären an Aphrodite, auch als Relief denken: die Mädchen mit ihren Gaben, einem Paar Schuhen, einem Gewand und einem Becher vor dem Idol und dem Tempel der Göttin. Da entsprechende Architekturdarstellungen auf Weihreliefs zwar vorkommen, aber doch ziemlich selten sind, liegt es näher, an ein Gemälde zu denken. *Overbeck* Nr. 2112 f.; *Brunn* 301; *Roßbach* RE II 946, 22.

Autobulos Plin. 148: Schüler der Olympias. Diese und andere Malerinnen sowie das Schulverhältnis für erfunden zu halten, besteht kein irgend zureichender Grund. Vgl. *Kalkmann* Quellen des Plinius 181 f.; zu *Münzers* übrigens nur vorsichtig und nicht ohne Einschränkung geäußerten Zweifeln, Hermes XXX 1895, 535 f., §§ 542, 889 f.

Dionysodoros von Kolophon Plin. 146.

Euthymides oder Euthymedes ebda.

Habron Plin. 141. Er malte amicam et Concordiam et deorum simulacra. Ein zureichender Grund, statt amicam Amicitiam zu schreiben, liegt nicht vor; denn warum soll Habron außer Göttern und einer Homonoia nicht auch seine Liebste, d. h. eine Hetäre, gemalt haben? Philia hat freilich einen Kultus gehabt und wird von Dion von Prusa mit Homonoia zusammen angerufen; andrerseits ist es aber auch ein für eine Hetäre sehr passender Frauenname. Vor diesem schillernden Spiel von Möglichkeiten zieht man sich am besten auf die einwandfreie plinianische Überlieferung zurück. Näheres RE VII 2156 f. 5. Als Sohn und gewiß auch Schüler eben dieses Habron wird der von Plinius 146 erwähnte Nessos gelten dürfen.

Kallikles wird von Plin. 114 als Kleinmeister bezeichnet und den Doppelsinn von parva bezeugt zum Überflusse Varro; er sei durch vier Zoll große Bildchen berühmt geworden, habe aber die Hoheit eines Euphranor nicht zu erreichen vermocht. *Overbeck* Nr. 1805, 1965; *Brunn* 260; *Lippold* RE X 1637; vgl. *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXIX 1914, 197 f.

Kleon Plin. 140: bekannt durch ein Bild des Kadmos.

Leon Plin. 141: Bild der Sappho. *Brunn* 299 erinnert an den gleichnamigen Erzbildhauer, von welchem auch nichts Näheres bekannt ist.

Menippos. Zwei Maler dieses Namens nennt Diogenes Laertius nach irgendeinem Apollodoros. *Overbeck* 2150; *Brunn* 289.

Nearchos Plin. 141. Er malte Aphrodite zwischen Chariten und Eroten sowie Herakles in Reue über seine Wahnsinnstaten (vgl. den Aias des Timomachos). Tochter und Schülerin eben dieses Nearchos wird die von Plin. 147 erwähnte Aristarete gewesen sein; er nennt ein Bild des Asklepios von ihr. *Brunn* 300.

Nessos s. o. bei Habron.

Nikosthenes Plin. 146: Lehrer des Theodoros von Samos und des Stadios. *Brunn* 285, 293 las den Namen des Schülers falsch Stadieus und dachte daher irrig an eine Gleichsetzung mit dem Bildhauer dieses Namens. Über allzukühne Vermutungen von *Six* (Nikomachos Lehrer des Theon von Samos) § 850.

Oinias Plin. 143: ein Familienbildnis.

Olympias s. o. bei Autobulos.

Polykles wird von Vitruv als Schicksalsgenosse des Aristomenes u. a. genannt. Sein Ethnikon ist aus dem verderbten Texte nicht sicher herzustellen; Ephesos oder Milet fügen sich leichter ein als das von *Overbeck* Nr. 2112 und *Brunn* 285 angenommene Adramyttion. In der Verderbnis scheint noch ein zweiter Künstlername zu stecken; *Rose:* Andron, besser als *Krohn:* Androkydes (§§ 758, 761); man könnte schreiben Polycles et Andro Milesii.

Simonides Plin. 143: Mnemosyne und Bildnis eines Agatharchos.

Stadios s. o. bei Nikosthenes.

Theodoros. Drei Maler dieses Namens, darunter einen Athener und einen Ephesier, nennt Diogenes, ein Samier ist schon oben als Schüler des Nikosthenes erwähnt; *Brunn* 285 vermutet unsicher, er könne mit dem Athener gleichzusetzen sein. *Overbeck* Nr. 2114 f., 2149.

Theon von Magnesia war anscheinend von Vitruv neben Aristomenes und Polykles genannt. Diese Herstellung des Namens aus ganz leichter Verderbnis ist auch sachlich viel besser als die starke Änderung in den Namen des berühmten Nikomachos.

Timainetos. Pausanias I 22, 7 nennt das Bild eines Ringers in der Pinakothek der Propyläen.

Schwerlich mit Recht als Maler gelten Heliodoros und Kalypso; vgl. RE VIII 43 f. 22 und §§ 908, 910 (Eirene).

